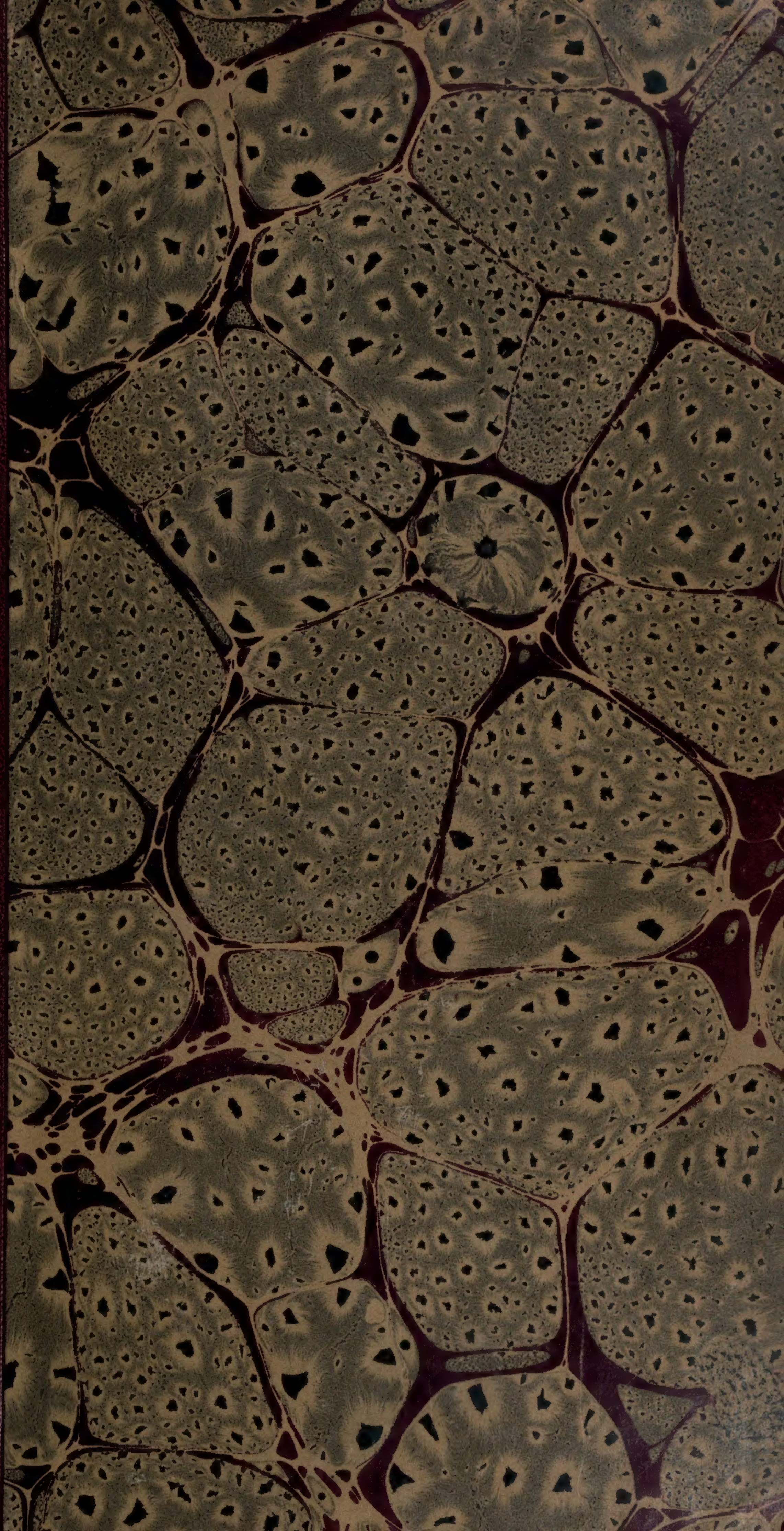






LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : ***JULES COMTE***



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28


LIBRARY
MAR 1 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome V. *Janvier-Juin 1899.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : ***JULES COMTE***



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

ARTISTES CONTEMPORAINS

FANTIN-LATOUR



Vers le milieu du siècle, dans le grand désarroi de la peinture, après les batailles acharnées des partisans exclusifs de la ligne et de la couleur, dans le relâchement et la lassitude des générations suivantes, fatiguées de tant de belles folies, raisonnables, posées, éclectiques, n'ayant plus guère de passion ni de conviction, ni même de goût bien déterminé pour les préoccupations techniques, en face de quelques rares et beaux songeurs qui se préparaient sans bruit dans la solitude, se distinguait à peine, à l'écart, un petit groupe modeste d'observateurs silencieux, amoureux de la vie, aimant la bonne peinture, très indépendants à l'égard des contemporains, mais respectueux des maîtres du passé.

On les appelait des *réalistes*. C'était le mot à la mode du jour. On commençait déjà à se payer de formules. Ce mot de *réalisme* répondait alors à tout. On lui donnait, comme aujourd'hui au terme d'*impressionnisme*, une acception beaucoup plus large que sa signification exacte ne le comportait. Pour le public, simpliste et inquiet, il représentait tout ce qui n'était plus ni classique ni romantique, tout ce qui inspirait l'effroi des nouveautés, et on l'étendait à

George Sand et jusqu'à Wagner. Dans la bouche et sous la plume des théoriciens combatifs qui le patronnaient, ce vocable affichait surtout un caractère de protestation contre l'abâtardissement de l'École, et contre les com-



PORTRAIT DE M. FANTIN-LATOUR par lui-même

promis académiques des maîtres officiels et achalandés. Le réalisme, c'était un retour à la tentative d'exprimer la vie contemporaine, telle que l'avait passionnément poursuivie déjà Géricault, telle que l'avait résolue Delacroix dans cette page magistrale de la *Barricade*, telle que venait de la découvrir d'une façon si imprévue, en l'exprimant jusqu'aux plus intimes profondeurs de son âme, Millet, ce grand solitaire, alors grossièrement méconnu, telle encore que

prétendait la traduire littéralement, dans ses étroites contingences, dans son terre-à-terre vulgaire et brutal, ce révolutionnaire fanfaron et tapageur, souvent borné et inégal, mais si richement et si puissamment doué comme voyant et comme peintre : Courbet. Car le réalisme, c'était aussi un retour aux maîtres peintres, aux beaux praticiens ; une répudiation des traditions bâtardes de



La famille D...

seconde main, et, en opposition à l'éclectisme banal, sceptique et indifférent des artistes à tout faire, un dilettantisme enthousiaste, savant, réfléchi, qui s'attachait avec une foi ardente à l'étude de la nature et s'appuyait en même temps sur tous les maîtres, d'où qu'ils fussent, Flamands, Hollandais, Vénitiens, Espagnols, du moment qu'ils avaient exalté la vie.

Ces prétendus « réalistes », qui aimaient si fortement la réalité, ne quittaient guère, en effet, le Louvre et le plus paradoxal d'entre eux, le fondateur, peut-être bien l'unique sacrificateur de la nouvelle religion, Courbet,

pensait lui-même aux maîtres plus qu'il ne voulait l'avouer et nous savons qu'il ne s'adressait pas aux plus ingénus.

Courbet, au fond, était évidemment le seul auquel convint cette qualification de réaliste que les autres, derrière lui, acceptaient — jusqu'au jour où ils la rejetteraient avec éclat — dans un esprit un peu belliqueux. Il se vantait volontiers, d'ailleurs, d'incarner à lui seul la nouvelle formule. On ne peut donc pas dire qu'autour de Courbet se fût formée vraiment une école. Tout au plus avait-il attiré par l'admiration qu'inspiraient ses belles et robustes qualités de peintre et surtout par le prestige de sa gloire, d'autant plus éclatante qu'elle était plus contestée, une apparence de petite société qui évoluait dans son rayonnement. Il y avait là des hommes de différents âges : c'étaient d'abord Bonvin, l'un des plus mûrs; Ribot, Legros, Manet, Whistler, Bracquemond, auxquels se joignirent plus tard Cazin et, enfin, Carolus Duran et Vollon. Très divers de nature, très indépendants aussi bien entre eux qu'en face des autres; doués, chacun, d'une personnalité excessive, s'ils persistèrent, dans le cours de leur vie, à partager les mêmes goûts, ils ne tardèrent pas à se détacher peu à peu les uns des autres. Mais, alors, ils étaient unis par des aspirations communes, des sentiments égaux d'insoumission et, pour quelques-uns, par des amitiés d'école.

Dans ce milieu si particulier d'artistes foncièrement originaux, se détache doucement, comme dans une sorte de pénombre chaude et discrète, la figure fière et songeuse de M. Henri Fantin-Latour.

Il était l'un des plus jeunes de l'ombrageuse petite phalange. Né à Grenoble en 1836, mais élevé à Paris dès son jeune âge, il reçut son instruction artistique près de son père, Théodore, qui exposa aux Salons jusqu'en 1866, et à la petite école de dessin de la rue de l'Ecole-de-Médecine qui faisait alors une concurrence assez active à l'Ecole des Beaux-Arts, sous le professorat de Lecoq de Boisbaudran. La plupart de ces prétendus réalistes sortaient de là.

Fils de peintre, nourri dans l'admiration des maîtres, le jeune Fantin apprenait de bonne heure ce chemin du Louvre que, toute sa vie, il devait continuer à prendre pour ainsi dire, quotidiennement. Dès les premiers jours, ses prédilections se fixèrent et il leur demeura constamment fidèle. Les dieux nouveaux auxquels il venait sacrifier, c'étaient Rubens et Velasquez, et surtout Rembrandt et Franz Hals et Nicolas Maës, et tous les autres lumineux petits Hollandais que, grâce à Thoré, on commençait à connaître, Pieter de Hooch et

Vermeer de Delft ; et c'était aussi Titien et Véronèse, les riches Vénitiens ambrés et argentés qui enseignaient le secret des harmonies et de l'enveloppe et les beaux Français si émus et si sincères, Watteau et Chardin, tous ces maîtres dont les copies, confondues, accrochées comme des ex-voto dans le petit



UN ATELIER AUX BATIGNOLLES (Musée du Luxembourg).
SCHOLDERER. RENOIR. E. ZOLA. Edm. MAITRE. MONOT.
MANET. Zacharie ASTRUC. BAZILE.

atelier de la rue des Beaux-Arts, disent assez les dévotions passionnées de cette ardente jeunesse.

C'est en 1859 que M. Fantin-Latour envoie son premier tableau au Salon. Il fut naturellement refusé. A cette époque, cela n'avait rien qui étonnât un jeune artiste. L'ostracisme imbécile qui avait frappé tant de grands noms ne pouvait épargner ces jeunes téméraires ; il créa entre eux des attaches nouvelles. A côté avait été refusé son camarade Ribot. Mais, par manière de protestation, Bonvin, le plus ancien de la petite troupe, qui exposait depuis dix ans et était déjà apprécié de quelques vrais amateurs, Bonvin organisait,

l'année suivante, dans ce qu'il appelait son « atelier flamand » de la rue Saint-Jacques, une exposition des premiers ouvrages de Ribot près desquels figurait l'envoi du jeune Fantin, rejeté par l'Institut.

Par son âge, son talent reconnu, son esprit critique très sagace et assez malicieux qui se manifestait en des mots incisifs et parfois cruels, Bonvin exerça d'ailleurs une certaine influence sur ses camarades plus jeunes. M. Fantin-Latour n'en a pas perdu le souvenir.

Malgré ce premier échec, il ne tarda pas à obtenir son admission au Salon, bien qu'il eût toujours quelque ouvrage proscrit, ce qui lui permettait au fameux Salon des refusés de 1863, de prendre fièrement sa place parmi les opposants que le Gouvernement favorisait dans ses querelles avec l'Institut. Mais à partir de 1861, il n'a cessé d'exposer sans interruption, si ce n'est seulement en 1868, à tous les Salons, sans vouloir quitter, au moment de la scission et malgré les sympathies qui l'appelaient dans l'autre camp, celui où il avait porté ses premières armes.

Sa vie, depuis les incidents de ses débuts, s'est écoulée paisiblement, sans particularités notables. Avec la tolérance revenue dans les mœurs des organisateurs des Expositions, le petit groupe chaque jour émietté perdit ses allures un peu révolutionnaires. M. Fantin-Latour reçut ses brevets officiels, ses médailles et la croix. Mais, nature délicate et farouche, il se tint désormais à l'écart, dans un cercle d'amis de choix, artistes et amateurs et surtout musiciens et poètes qui partageaient ses goûts et qui revivent dans son œuvre comme dans sa vie. Il accomplit quelques voyages à l'étranger, notamment en Angleterre, où ses œuvres sont très appréciées grâce au peintre-graveur, Edwin Edwards, qui en a réuni un certain nombre que la National Gallery est destinée un jour à recueillir de la générosité de sa veuve, et à Bayreuth où l'appelaient les représentations des drames wagnériens, dont la donnée poétique et l'expression musicale avaient vivement ému son imagination. Il ne reste plus à retenir, pour être fixé sur les faits saillants de cette existence de travail, d'observation et de rêve, que la date de son mariage avec la compagne qui, dans le rayonnement discret de la gloire paisible du maître, s'est conquis modestement à ses côtés, par des compositions de fleurs intimes et recueillies, un nom d'artiste justement estimé.

Ce premier tableau de 1859 figure encore dans l'atelier de M. Fantin-Latour où il fait face, dans la candeur charmante de sa jeunesse, à l'une des

œuvres les plus sûres et les plus parfaites dues au pinceau de ce tranquille magicien, *la famille D...* C'est une simple étude d'après nature, des femmes silencieusement occupées, l'une à lire, l'autre à broder, dans un intérieur calme et paisible, sous une lumière diffuse, égale, apaisée, aux ombres transparentes. Il y a bien sans doute, quelque timidité dans l'écriture des formes,



AUTOUR DU PIANO (Appartient à M. Adolphe Jullien).

BOISSEAU. Camille BENOIT. Edmond MAITRE. LASCOUX. Vincent D'INDY.
Adolphe JULLIEN. Emm. CHABRIER. Amédée PIGEON.

quelque incertitude, quelque légère gaucherie, mais c'est déjà une vision très personnelle des images de la vie, qui ne sera plus modifiée dans l'avenir. L'artiste avait immédiatement trouvé sa voie.

Ce qui intéresse, dans ce premier ouvrage, c'est, avec un sens ému de la vie, une assimilation particulièrement intelligente des maîtres du passé, les beaux Hollandais, simples et clairs, vers lesquels M. Fantin a dû être guidé souvent par Bonvin. Mais il ne les a point compris à travers le clair-obscur un peu fort, aux tonalités un peu lourdes, de l'élève de Granet ; chez lui, les formes, imprégnées de leur grand souvenir, s'enveloppent dans une lumière

subtile, argentée, une atmosphère dont la tiédeur et la fluidité ont été respirées sous le ciel de Titien et de Véronèse.

A côté de ces marques de dilettantisme délicat et savoureux, ce qui surprend dans cette peinture dite « réaliste » c'est d'y trouver des traces très sensibles et qui demeureront ineffaçables de romantisme. Car M. Fantin peut réclamer la revision de son état civil et exiger son rattachement à la grande famille des romantiques. Quelque chose de chantant de tout ce grand lyrisme passionné résonnait encore en lui. C'est, il est vrai, une musique douce et discrète, mais cet ensemble d'une tiède et vibrante harmonie, ces flots de laine vive sur le métier, les bleus du rideau, les carnations délicates des chairs, les blancs des linges et du livre, accompagnés par les tonalités neutres des vêtements et du fond, forment comme un écho assourdi des grandes orchestrations de Delacroix, l'un de ses maîtres de prédilection.

Ce genre de sujets d' « Études d'après nature » *liseuses*, *brodeuses*, comprenant une ou deux figures, qu'il reprend volontiers sous des aspects légèrement variés dans la première partie de sa carrière, aux salons de 1863, de 1870, de 1877, de 1881, s'étend naturellement aux portraits proprement dits qu'il concevra, l'un des premiers de notre temps, en retournant à la tradition qui représentait les personnages dans leur milieu et dans l'accomplissement de leurs occupations familières.

Est-ce un sujet, sont-ce des portraits, ces deux jeunes femmes dont l'une est assise, habillée, comme en visite, les yeux clairs regardant en face, tandis que l'autre, en négligé de maison, semble lire tout haut dans un livre ouvert? De même, l'*Étude*, cette jeune femme assise devant un chevalet, le corps un peu en arrière, réfléchissant devant une toile sur laquelle elle s'apprête à peindre un vase de fleurs épanoui sur une table? Ce caractère d'intimité, de recueillement, de vie contenue, de physionomie animée par le cours des pensées habituelles est, en effet, aussi l'un des charmes particuliers de ces admirables portraits de figures isolées ou groupées qui semblent illuminés, dans la lumière tamisée de ces foyers paisibles, par toute la clarté intérieure de l'âme.

Il convient de citer, entre tous, le portrait du graveur *Edwin Edwards et sa femme* (du Salon de 1875), ou bien encore cette composition du Salon de 1878 : *la famille D...*, groupant près des deux précédents personnages, la femme et la belle-sœur du peintre, l'une debout au second plan, derrière eux,

l'autre prête à sortir, le chapeau sur la tête et boutonnant ses gants. C'est un intérieur assez froid, ordonné, propre, on dirait même un peu huguenot,



Scène première du « Rheingold » (Lithographie originale).

comme ces intérieurs des bons bourgeois de Hollande. Une lumière claire, égale, modèle gravement avec une netteté tranquille, un relief saisissant, sans violence ni trompe-l'œil, les traits de ces figures unies par un courant de mêmes pensées, sérieuses et calmes, à l'unisson de cette maison à la fois accueillante et un peu sévère. Un assemblage savant de tons sobres et riches,

gris neutres et délicats, beaux noirs francs, que relève vivement la note jaune d'un gant ou l'or d'un cadre, ajoute à l'éloquence expressive de cette toile qui, un jour, trouvera sa place au Louvre.

J'ai dit que M. Fantin-Latour était un dérivé du romantisme. Ce n'est pas lui qui s'en plaindra. Nature exaltée au fond, bien que contenue, il avait le besoin non point seulement de s'animer au spectacle attachant de la vie des êtres et des choses, mais aussi de chercher dans ces êtres concrets qu'il s'appliquait à faire saillir dans la palpitation de l'air et de la lumière, ce qu'il y avait en eux de noble, de créateur, de génial, de divin. Ce « réaliste » du temps jadis doit sembler aux jeunes d'aujourd'hui bien romantique, avec toutes ses vieilles rengaines dont on ne parle plus que dans les romances et auxquelles il s'obstine à croire encore, de la Beauté, de la Gloire, du Génie et de l'Amour. Car cet esprit sauvage et ombrageux, qui vit à l'écart des foules et loin du bruit, redoutant le succès plus que l'oubli peut-être, éprouve, dans le secret de sa vie intérieure, un besoin ardent et continuel d'enthousiasme et d'admiration. Aussi toute sa vie est-elle un perpétuel hommage : hommage aux maîtres dont il se dit l'humble disciple, hommage aux grands charmeurs, poètes ou musiciens qui ont nourri sa pensée et donné l'essor à son rêve, hommage aux sentiments de la famille et de l'amitié. Il n'est pas jusqu'à ces chères petites choses divines, les fleurs, qu'il ne paraisse vouloir remercier de s'associer à notre vie par les joies et les consolations qu'elles nous donnent. L'*Hommage à Delacroix* (1864) est le premier acte de piété accompli par le disciple reconnaissant.

Pour bien comprendre le caractère de cette œuvre et de cette série de compositions groupées qui se rattachent par un côté à ses études sur nature, mais qui les unes affirment une réelle signification morale, les autres prennent, tout au moins, un certain intérêt spécial de psychologie et d'histoire, il faudrait voir dans l'atelier du peintre la suite d'esquisses qui ont précédé ces premiers tableaux. On y verrait le tâtonnement de la pensée de l'auteur pour arriver à la représentation sous des formes concrètes, à côté de figures de la vie actuelle, de sentiments ou d'idées qui s'y rattachent. Ce mélange de l'abstraction et de la réalité, cette tentative de conceptions allégoriques adaptées à la vie moderne est une préoccupation qui a hanté tous les grands idéalistes depuis les décorateurs de nos édifices jusqu'aux graveurs de nos médailles. C'était ce que Ingres avait résolu d'une façon très simple et très impresionnante dans son

Chérubini; c'était aussi ce que Courbet lui-même avait cherché, à sa manière, dans ce qu'il avait appelé, dix ans plus tôt, *l'Allégorie réelle*. Si romantique qu'il fût resté, M. Fantin, subissant l'influence de son milieu, n'osa point dans son premier tableau, s'aventurer dans ces associations d'êtres concrets et de figures irréelles. Après maintes combinaisons dans un genre d'apothéoses



R. Schumann. — Nuit de printemps (Lithographie originale).

qui rappelait par trop les couronnements, sur la scène, aux anniversaires de nos grands classiques, M. Fantin, s'appuyant étroitement sur le souvenir des Hollandais, des vaillants portraitistes de gildes et de corporations, à l'instar de Rembrandt, de Van der Helst et surtout de Franz Hals dont il avait vu, à Paris, une copie par le peintre belge Dubois, qui l'avait particulièrement frappé, conçut ce premier tableau avec des éléments exclusivement réels, en groupant autour du portrait de Delacroix quelques-uns de ses principaux disciples ou admirateurs, dont certains, à la vérité, tels que Baudelaire et Champfleury, furent très étonnés de se trouver ensemble.

Le *Toast*, du Salon de 1865, qui réunissait autour d'une table les camarades habituels de M. Fantin et le peintre lui-même, montrant la figure de la Vérité, s'aventurait un instant dans des prétentions encore plus allégoriques et même de signification combative. Mais l'artiste fut si mécontent de ces tendances de l'œuvre qu'il la détruisit.

Ce genre de compositions groupées, perdant bientôt ce caractère d'hommage, de consécration, auquel il cherchera plus tard une autre forme, se limita désormais à un rôle plus étroit et plus sûr de représentation de personnages contemporains, sympathiquement réunis en raison d'une communauté de goûts ou de travaux. C'est l'esprit dans lequel ont été entrepris trois autres ouvrages de ce genre qui se répartissent entre les années 1870, 1872 et 1885 : l'*Atelier aux Batignolles, Coin de table* et *Autour du piano*.

Le premier de ces ouvrages a fait connaître tardivement M. Fantin au Luxembourg, où il a contribué à lui donner, près du public, la place qu'il mérite dans l'art de son temps. Il réunit, autour de Manet, occupé à peindre, à côté de quelques amis dont quelques-uns se retrouvent partout, tels que M. E. Maître ou M. Zacharie Astruc, les principaux fondateurs du groupe des impressionnistes, Manet, A. Renoir et leur défenseur, Zola. Il subsiste donc encore, dans la pensée de l'artiste à cette date, un reste de souci de commémoration. La gravité de la scène, la belle tenue, le style de cette vraie toile de musée, contribuent sans doute encore à lui donner cet accent un peu solennel.

Ici, maintenant, c'est autour d'une table à demi desservie, lisant des vers, causant, fumant, un groupe de littérateurs assemblés dans un but plus manifestement pittoresque, bien que toujours avec la préoccupation de s'adresser à des modèles qui aient une signification intelligente. Il y avait bien pourtant quelque arbitraire quant au choix des personnages, car ce ne fut pas sans difficultés que la toile fut terminée, et la trace des protestations est marquée à droite par une grande touffe d'hortensias qui occupe la place d'un absent volontaire. C'est ensuite, autour d'Emm. Chabrier, assis au piano, les figures attentives de musiciens, de critiques ou d'amateurs, le petit cercle wagnérien dans lequel M. Fantin aime à s'imprégner d'émanations musicales.

En 1864, la même année que l'hommage à Delacroix, M. Fantin-Latour exposait une *Scène du Tannhæuser ;* en 1866, apparaît sa première nature morte. Dès les débuts de sa carrière artistique, il construisait donc les quatre

murs de sa maison; il n'en devait plus sortir. Toute sa vie, en effet, se limitera entre ces formes déterminées de sa conception de la vie et du rêve ; il y satisfera pleinement ses besoins, en apparence contradictoires, d'observation et d'imagination. Cependant ces deux modes de sa pensée ne se développent



BALLET DES « TROYENS » (Lithographie originale).

pas d'une façon parallèle; c'est ainsi que si dans la première partie de sa carrière, animé de scrupules exagérés, il n'ose s'aventurer que timidement loin des apparences précises de la vie, dans la deuxième partie, au contraire, sûr de lui, en possession de ses moyens, ayant conquis sa pleine indépendance, il se laisse plus volontiers entraîner dans l'Éden fortuné des songes romantiques.

Ce n'est qu'au bout de treize ans, en 1877, qu'il reprend la tradition de ses inspirations wagnériennes. A partir de ce moment, ses études, ses portraits, ses compositions groupées sont constamment accompagnés de sujets mythi-

ques ou allégoriques, pour céder, à la fin, presque exclusivement la place à ces derniers. Et, curieux spectacle que nous offre cette œuvre unique! De même qu'au début l'imagination, disciplinée, fortement contenue, perce à travers l'examen attentif de la vie, donnant je ne sais quelle poésie profonde et mystérieuse à ces figures concrètes qui se meuvent dans la réalité, de même toutes les lentes acquisitions de l'observation et de l'étude, maintiennent ses images vaporeuses de féeries dans la vraisemblance et dans la vie.

Ces compositions, d'ordre purement imaginatif, bien que liées entre elles par les liens d'une étroite parenté, se rapportent à des conceptions un peu diverses. Ce sont tout d'abord des sujets empruntés aux œuvres des grands musiciens contemporains. Vivement ému, dès l'origine, par les grandes créations chevaleresques ou mythologiques de Wagner, son imagination s'exalta avec un nouvel enthousiasme, lorsqu'il entendit pour la première fois, au théâtre de Bayreuth, la suite de la tétralogie de l'*Anneau du Nibelung*. C'est une date décisive dans sa vie. Dès lors, apparaissent dans son œuvre, soit en peinture, soit en pastel, soit surtout en lithographie, car le pinceau est trop lent aujourd'hui à sa main impatiente, ces tendres et vibrantes improvisations qui fixent à chaque instant sur la toile ou sur le papier les rêves continus de son cerveau. C'est Tannhæuser, assis, dans son costume romantique, avec l'air fatal d'un Hamlet de Delacroix, en face de Vénus essayant ses séductions; ou Wotan, vêtu de son manteau de voyageur, près de qui s'élève de l'abîme la blanche silhouette d'Erda; enfin les filles du Rhin, qui entre-croisent leurs mouvements onduleux autour du rocher qui garde l'or sacré. C'est encore cet inoubliable finale du *Rheingold*, où, sous le coup de marteau du dieu Donner, un brillant arc-en-ciel conduit les couples divins de Wotan et de Frika, de Froh et de l'adorable Fréïa, source de l'éternelle jeunesse, jusqu'au burg altier, tandis que se lamentent, au loin, dans une plainte infiniment douce et triste les filles du fleuve, qui ont laissé voler leur trésor.

Et Berlioz et Brahms, et Schumann, et même Rossini, car M. Fantin n'est point un esprit exclusif, hantent son imagination des fantômes charmeurs de leurs créations graves, tendres, mystérieuses ou tragiques. A la vérité, ce ne sont pas des traductions littérales de ces maîtres. M. Fantin s'est gardé de ces dangereuses transpositions; ce sont uniquement, pour lui, de grands thèmes généraux qui revêtent, sous une symbolique nouvelle, les

éternelles passions de l'humanité. Il ne tient même pas à renouveler les accessoires surannés qu'il emprunte à l'art ou au théâtre d'autrefois ; son érudition n'est pas compliquée, les oripeaux et les bibelots ne le tentent pas. Il n'a pas traité les dieux germaniques de Wagner avec le fort accent de panthéisme



DUO DES « TROYENS » (Lithographie originale).

sauvage qu'eût trouvé un Bœcklin, mais avec la grâce française qui, dans les siècles passés, transportait sur les trumeaux des Trianons, près des pastorales enrubannées, les scènes chevaleresques de l'Arioste et du Tasse, que célébraient les opéras de Lulli ou de Glück. Les discordes et les luttes du Walhalla sont pour lui une nouvelle édition des querelles et des passions de l'Olympe, et, dans ses compositions, qui ne se piquent ni de complication ni de variété, les héros, hommes ou dieux, y sont les mêmes humains palpitant du même cœur. Qu'il s'agisse de Manfred et d'Astarté, d'Énée et de Didon,

de Rinaldo et d'Armide, de Siegmund et de Sieglinde, de Lohengrin et d'Elsa, c'est toujours, partout, le même éternel duo d'amour.

Il en arrive, un jour, jusqu'à dédaigner la nouveauté de ces sujets de mythologie ou de légende septentrionales et à retourner franchement aux vieux motifs du passé, aux grâces démodées des divinités païennes, si bien acclimatées chez nous. L'*Amour désarmé*, l'*Education de l'Amour*, *Vénus et l'Amour*, et tout un monde de *baigneuses* et de *chasseresses*, peuplent désormais ses toiles et ses estampes, prétextes à de molles et délicates nudités éclairées dans un doux clair-obscur corrégien, qui éveillent confusément le souvenir lointain des grands enchanteurs d'autrefois, depuis Véronèse jusqu'à Watteau.

C'est à ce genre héroïque et mythologique que se rattachent certaines compositions de M. H. Fantin, qui pourraient se grouper sous cette rubrique : *in memoriam*. Libéré, en effet, des préjugés du milieu réaliste de sa jeunesse, il retourne, ici encore, franchement à la tradition classique pour reprendre son vieux thème favori de l'allégorie sur des sujets contemporains. Renouvelées uniquement par la magie subtile d'un clair obscur mystérieux, et la musique enveloppante de leurs harmonies colorées, de graves et songeuses figures qui veillent, ici, sur le poète ou le musicien, ou qui s'appellent plus loin l'*Inspiration*, la *Gloire*, ou l'*Immortalité*, disposent, sous les cyprès symboliques, autour du buste de Wagner, de Berlioz, de Schumann, ou de Brahms, du cippe de Delacroix, de Stendhal ou de Victor Hugo, des bouquets, des palmes ou des guirlandes, le regard perdu dans une douce extase ou une tendre mélancolie.

Tous ces personnages surnaturels vivent et respirent dans un monde de féerie, d'Eldorado ou de Cythère, imprécis, confus comme dans le rêve, qui les accompagne et les enveloppe à l'égal d'une véritable harmonie musicale savamment orchestrée. Rien n'est plus séduisant et rien n'est moins « nature » que ces paysages, car dans ce temps où la nature a reçu tant d'hommages, M. Fantin, en bon misanthrope, a préféré les œuvres des hommes et a voulu rester réfractaire à ses philtres les plus actifs. Il affecte même un mépris profond du paysagiste proprement dit. Mais, comme l'homme est formé de contradictions, ce peintre imaginatif qui vit dans l'allégorie et le rêve, a été aussi l'un des voyants les plus sincères et les plus émus de l'humanité contemporaine. De même ce décorateur de féeries, cet organisateur d'apothéoses, dédai-

gneux de la nature des terrains, des essences des arbres, des vraisemblances de l'heure, s'est montré le contemplateur le plus attentif, le plus consciencieux, pour saisir le secret de la vie sur la pulpe fragile et divine des fleurs. Il s'est attendri respectueusement devant cette chair tissée dans la lumière,



R. Schumann. — Manfred et Astarté (Lithographie originale).

comme devant le marbre transparent et animé du corps de la femme. Dans leur tiède atmosphère, sur la profondeur légère de leurs fonds gris, les roses glorieusement épanouies, les dahlias orgueilleux, les œillets lascifs, les chrysanthèmes échevelés, les tulipes sonores aux éclats métalliques, et les beaux fruits d'or et de pourpre, ambrés, luisants ou veloutés s'animent doucement d'une profonde vie végétative sous la caresse de ce clair-obscur apaisé qui semble l'incarnation de leur âme mystérieuse.

Je ne m'attarderai pas ici sur sa technique, sur les procédés de sa peinture,

modelée par petites touches vibrantes, et qui prend, plus tard, un certain aspect gratiné, formé d'épaisseurs, de stries régulières, dont les rugosités accrochent des frottis légers de pâte sèche.

Je ne m'arrêterai pas non plus sur son œuvre lithographique qui réclamerait, à lui seul, une étude spéciale. Qu'importe, d'ailleurs, pour nous tout le travail du laboratoire, toute la cuisine de l'office! Ce qui nous intéresse, en vérité, c'est le résultat. C'est le cas, surtout, lorsqu'il s'agit d'un peintre qui, si savant qu'il ait été dans son art, a surtout été moins un virtuose et un praticien qu'un créateur et un poète. Car, dans sa nature fière, tendre et sauvage, on peut dire que M. Fantin n'a aimé que les grandes idées, les belles formes et les âmes d'élite, et qu'il n'a peint que les êtres et les choses qu'il a aimés.

LÉONCE BENEDITE





MUSIQUE RUSSE

« Où avez-vous pris ces chants? Sont-ils nés dans la forêt, ou sont-ils tombés du ciel? »

(*Très ancien texte russe.*)



Notre savant confrère M. Albert Soubies a pris parmi les critiques le rang que tient M. Bourgault-Ducoudray parmi les compositeurs. Il est un des maîtres, sinon le maître par excellence, de l'histoire et de la géographie musicale. Il applique et vérifie dans le domaine de la musique le principe des nationalités. Dans son cabinet, le seul où se règle véritablement le concert européen, il dresse avec exactitude des cartes invisibles et sonores. Il connaît les peuples par leurs chants : « Dis-moi ce que tu chantes et je te dirai qui tu es. » C'est à M. Soubies que nous devons de ne pas entièrement ignorer la musique espagnole et de soupçonner qu'il existe une musique portugaise. La musique tchèque elle-même — les lecteurs

de cette *Revue* le savent — ne laisse pas notre confrère indifférent, et, l'année dernière, on s'est étonné d'apprendre par un autre que lui, que Haydn en réalité n'était pas autrichien, mais croate. Enfin M. Soubies a publié naguère une *Histoire de la musique allemande* et, plus récemment, une *Histoire de la musique en Russie* [1].

Je viens de lire ce dernier volume : c'est un traité didactique et complet où pas une date, pas un nom, pas un titre ne manque. Je ne prétends pas le résumer; l'analyser, moins encore. Le sujet est trop vaste. De « ces espaces infinis » qui sont la terre russe, ce n'est plus désormais le silence qui nous effraie, mais la voix, les voix étrangement puissantes et douces, et qui commencent seulement d'arriver jusqu'à nous. Écoutons-les et tâchons d'entendre ce qu'elles disent d'abord. En de si nombreuses partitions, parmi tant de belles pages que l'infatigable main de M. Soubies a pliées à notre intention, j'en ai déplié quelques-unes. Vieilles et déjà jaunies, ou jeunes encore et toutes fraîches, elles révèlent, sous des formes successives et diverses, un idéal permanent. Des œuvres d'autrefois et des œuvres d'hier : *la Vie pour le Tzar* et *Russlan et Ludmilla*, de Glinka ; le *Boris Godounow* de Moussorgski et la *Snegourotchka* de M. Rimsky-Korsakow, attestent, à cinquante ans d'intervalle, non seulement la persistance mais l'accroissement de deux éléments en quelque sorte contigus et complémentaires : l'élément national et l'élément populaire. Il semble que la musique russe se partage entre l'amour de la patrie et l'amour du peuple. Sans doute elle possède encore d'autres caractères. Elle n'en présente pas de plus saillants ni de plus originaux, qui se manifestent plus vite et contribuent davantage à la première impression qu'elle donne et que j'essaierai de fixer ici.

« Avant tout il faut qu'on reconnaisse la vérité nationale; il faut qu'on s'incline devant elle. » On pourrait donner pour épigraphe à l'histoire de la musique russe cette parole de Tourgueneff. Elle a mis des siècles à s'accomplir, mais elle s'est accomplie enfin. Les compositeurs modernes de la Russie en ont fait leur commune et chère devise. Tandis que les Français d'aujourd'hui cherchent trop souvent à naturaliser chez eux le génie étranger, les Russes, plus jaloux et plus sages, nationalisent leur propre génie. Ils se com-

[1] *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. Jules Comte. H. May, éditeur.

plaisent en lui. Ils l'aiment d'un amour ardent, et même un peu farouche. Borodine, parlant de son *Prince Igor*, l'appelait un « opéra national, qui ne peut avoir d'intérêt que pour nous autres Russes, qui aimons à retremper notre patriotisme aux sources mêmes de notre histoire et à voir revivre sur la scène les origines de notre nationalité ». — « Nous autres Russes, disait-il ailleurs, mangeurs de chandelle, ours blancs, etc., nous avons été trop longtemps pour l'étranger des consommateurs, pour être admis chez eux à notre tour en qualité de producteurs. Les préjugés contre les produits russes sont très forts et très difficiles à déraciner, surtout dans le domaine de l'art. Il faut du goût pour en apprécier la beauté et l'originalité, du courage pour vaincre le préjugé, de l'esprit pour savoir le faire... [1]. »

En Russie même, l'idéal russe s'est formé lentement. Selon l'expression de Borodine, la Russie a consommé beaucoup avant de produire. Eprise tour à tour, et quelquefois en même temps, de musique allemande, italienne, française, pendant deux cents ans elle a prêté l'oreille à des chants étrangers. Quelquefois pourtant elle chantait elle-même et ses maîtres ne refusaient pas toujours de l'entendre. Pierre le Grand entretenait à sa cour un chœur de Cosaques. Les tzarines Anne, Elisabeth et plus tard Catherine II, demandaient ou commandaient à leurs musiciens d'Italie quelques opéras sur des sujets, voire sur des paroles russes. Fomine, l'auteur du *Meunier* (1785), et après lui Cavos, Titow, Verstowsky, dégageaient peu à peu le génie russe de l'influence extérieure. Glinka parut et finit de le délivrer. Non pas que dans la *Vie pour le Tzar* ce génie règne encore seul et tout à fait pur; mais il y est décidément le plus fort.

Il y a des chefs-d'œuvre supérieurs à la *Vie pour le Tzar*. Je n'en vois pas un seul qui soit aussi national, qui représente avec autant de grandeur l'idée de patrie, de la patrie du chef-d'œuvre lui-même. Aucun opéra n'est italien, allemand ou français, à la même profondeur et pour ainsi dire à la même puissance que celui-là est russe. Quelle œuvre l'Italie opposerait-elle à celle de Glinka? Serait-ce un de ses opéras sérieux, et lequel? Un opéra-bouffe et, par exemple, ce merveilleux *Barbier*, musique italienne, sujet espagnol et comédie française? Où chercherons-nous la ressemblance ou la représentation parfaite de l'Allemagne? Dans les légendes françaises de *Lohengrin*, de *Tristan*

[1] Voir : *Alexandre Borodine*, par M. Alfred Habets, 1 vol., Paris, Fischbacher, 1893.

et de *Parsifal*, ou dans les mythes lointains du *Nibelung*, chez ces dieux, ces héros, ces géants et ces nains, dont un Allemand doit avoir malgré tout quelque peine à se sentir aujourd'hui non pas le contemporain, mais seulement le compatriote! L'Allemagne, dira-t-on, n'a pas attendu Wagner pour se révéler à elle-même. Je le sais et je n'ai garde d'oublier l'incomparable *Freischütz*. Mais jusque dans le chef-d'œuvre très pur, *echt deutsch*, de Weber, je ne peux m'empêcher de reconnaître le pays, ou la nature, plus encore peut-être que la patrie allemande.

Nous-mêmes enfin, nous Français, que possédons-nous en propre et comment les œuvres le plus à nous, ou de nous, sont-elles nôtres? Il semble bien qu'elles le soient par le dehors et par la forme plus que par le fond; par le talent et le style plus que par le cœur et par les entrailles. De tous nos opéras-comiques et de nos opéras « français », il serait malaisé d'en citer un seul où chante vraiment, et tout entière, l'âme éternelle de la France.

Pour les Russes, au contraire, et de l'aveu de tous, la *Vie pour le Tzar* est l'opéra patriotique, l'opéra sacré. Si par certains côtés il ressemble à nos opéras d'alors, à ceux d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy, par d'autres aspects, les plus nobles, les plus nouveaux, il en diffère essentiellement. Lisez par exemple la dernière scène, celle où le Tzar, pour le salut duquel un paysan a donné sa vie, entre solennellement à Moscou et se découvre en passant devant le cadavre de son sauveur. En apparence il n'y a là qu'un de ces défilés, dont le grand opéra français, de *la Juive* au *Prophète*, offre d'innombrables exemples. Au fond, il y a quelque chose d'autre et quelque chose de plus. Ce cortège n'est pas indifférent, parce qu'il n'est pas étranger. « Pour Dieu, pour le Tzar, pour la Patrie! », comme on disait au dernier tableau de *Michel Strogoff*. L'admirable opéra, ainsi que le mélodrame vulgaire, s'achève sur cette triple formule, mais idéalisée, mais sublimée par la musique. Ici toute grandeur est proclamée : celle du peuple, celle du chef et celle de Dieu. Je ne prétends pas que dans l'histoire du drame lyrique il n'y ait pas de fin plus belle. Je crois seulement que parmi les plus belles il n'en existe pas de semblable. *Guillaume Tell* aussi finit — je parle des toutes dernières pages — dans une patriotique apothéose. Mais qui pourrait assimiler ces deux finales? L'un est en quelque sorte cosmopolite : la délivrance de la Suisse y est



DANSE RUSSE, d'après LE PRINCE

chantée dans un opéra « français » par un musicien d'Italie. Dans l'autre, tout est national, et le premier chef-d'œuvre de la musique russe eut pour dénouement, sur une scène russe, le triomphe d'un tzar, à qui l'héroïsme

d'un sujet a conservé sa capitale, Moscou, la ville mère de la sainte Russie.

En demeurant nationale, ou patriotique, la musique russe n'a pas à craindre de se réduire ou de se répéter. Son empire sans bornes comprend des pays et des peuples sans nombre. Française, Italienne, Allemande même, quelle patrie ne paraît étroite auprès de cette immense patrie ? De si loin que des chants arrivent à son oreille, un Russe peut se dire : « Ils me sont inconnus, mais non pas étrangers. Mon âme a quelque chose de commun avec ces âmes lointaines, peut-être sauvages, dont le vent m'apporte la plainte à travers des milliers de lieues. » Nous aussi, nous surtout, nous reculons volontiers ces frontières incertaines. Il nous plaît, et cela nous émerveille, de pouvoir appeler russe une chanson finlandaise aussi bien qu'une mélopée d'Asie, et que la beauté, souvent trop précise et restreinte, d'un art national, s'augmente ainsi de l'infini de l'espace et du mystère.

Ce caractère de grandeur, d'immensité même, les Russes le retrouvent dans leur nature, dans leurs paysages, autant que dans leur patrie, et souvent leur musique l'exprime. Elle chante la steppe, plus vaste que nos plaines, et des rivières près desquelles nos fleuves ne sont que des ruisseaux. A la voix de Sabinine, au premier acte de la *Vie pour le Tzar*, on sent le printemps et sa tiédeur humide se répandre sur toute l'étendue de la terre et des eaux. Dans *Russlan et Ludmilla*, je sais un *arioso* de Ratmir qui semble d'un Haendel d'Orient. Sublime nocturne, un des plus beaux « soirs » qu'il y ait dans la musique, où pourtant il en est de si beaux ; soir qui semble descendre plus grave encore que le nôtre, et d'un ciel encore plus profond.

Alors même qu'il s'enferme en des formes ou des formules strictement nationales, le génie russe a toujours une tendance à les agrandir. Glinka, dans la polonaise et surtout dans certaine mazurka, sombre et sinistre, de la *Vie pour le Tzar*, unit au rythme local, ou plutôt obtient de ce rythme même l'émotion intérieure et dramatique. Il tente ce que presque à la même époque, avec plus d'éclat, de poésie, de fantaisie surtout, Chopin allait accomplir : il élève, il généralise et, de la musique d'un peuple ou d'une race, il fait la musique de l'humanité.

Franchissez maintenant un espace de quarante ou cinquante années. Vous trouverez la musique russe fidèle à sa patrie. C'est encore un opéra national et historique, ayant un tzar pour héros, que le *Boris Godounow* de

Moussorgski. Toute influence extérieure a disparu. Débarrassé de toute végétation étrangère, le sol russe ne poussera plus désormais que ses fleurs, ses arbres, ses ronces aussi. Le soir de la première représentation de *Boris Godounow*, en 1874, on vit tomber sur la scène une couronne, avec ces mots écrits : « La Force s'est révélée. » Dans la salle une voix cria : « Voilà de l'histoire ! de l'histoire vraie ! la résurrection de la vie ! » Ni la voix, ni l'inscription ne mentaient. Dans ce *Boris Godounow*, auquel rien ne ressemble, la musique n'est que force, une force tantôt brutale, tantôt presque sublime, irrésistible toujours. A lire la partition de *Boris Godounow*, on éprouve une sorte d'ivresse sauvage, on subit je ne sais quel douloureux enchantement. Rien n'est inégal et rocailleux, rien ne blesse l'oreille et ne la déchire comme certaine chanson à boire du second acte. Le rude *Schusterlied*, la chanson de cordonnier de Hans Sachs dans *Les Maîtres chanteurs*, ferait l'effet d'un cantique auprès de ces couplets, j'allais dire de ces hoquets d'ivrogne. Il y a de l'atroce en ce style sans exemple, mais non sans excuse ; en ces traits mal dessinés, mais gravés profondément ; en ces coups terribles qui brisent la tête, mais percent le cœur. C'est une chose étrange en art, quand la part de nos sens est ainsi réduite, leur droit méconnu et leur agrément sacrifié. Mais quelque violence qu'ils endurent, ils la pardonnent toujours, pourvu que le génie, ou l'instinct qui parfois en approche, la leur impose au nom de la vie et de la vérité.

Cette vérité et cette vie, la musique russe aime à les dégager de l'histoire. On peut admirer souvent quels démentis les œuvres donnent aux doctrines. Voici l'un des plus éclatants. Nous allons tous répétant, depuis que Wagner nous l'a fait croire, que le drame lyrique désormais ne saurait vivre que de la légende ; qu'en dehors d'elle il n'est rien que de contingent et de passager ; qu'elle seule fournit à la musique l'élément nécessaire, éternel, « le purement humain », enfin que l'opéra soi-disant historique est mort. Et voici qu'un inconnu, un barbare le ranime et le relève. Si vous saviez de quel souffle, et de quelles mains ! Lisez les scènes épiques, effrayantes parfois, de *Boris Godounow :* celle de l'avènement et celle de la mort du tzar Boris ; la dernière surtout, celle où la foule — une foule sauvage, ignoble — se rue derrière le faux tzar Démétrius, et l'acclame, tandis qu'un idiot, resté seul assis sur le chemin, chante en pleurant la misère et la fin de la patrie. Lisez tout cela : vous verrez quelle figure l'histoire, et l'histoire

nationale, peut faire encore dans le drame lyrique et vous déciderez s'il n'y a que la légende, d'où la musique sache tirer des beautés largement humaines et d'universelles leçons.

Autant, peut-être plus encore qu'un art national, la musique russe est un art populaire. Elle a beaucoup pris au peuple, et elle lui a rendu beaucoup. Dans son admirable analyse du Roman russe, M. de Vogüé rapporte d'Alexis Tolstoï, le poète romantique, ce qu'il appelle très bien une belle folie : « Un jour, le poète avait promis des vers à la femme qu'il aimait ; il ne trouvait dans son âme rien d'assez triste, rien d'assez beau. Il se souvint alors d'un Kirghiz rencontré durant un voyage par delà l'Oural, dans la steppe d'Orenbourg : un de ces chameliers qui tirent d'un long roseau leur vieille mélopée d'Asie. Tolstoï écrivit qu'on lui fît venir cet homme de l'autre bout de la Russie ; il l'envoya jouer chez celle qui lui demandait un poème : il savait que tout son art n'égalerait pas ce chant fait par tant d'âmes et tant de siècles. »

En Russie plus que partout ailleurs, les âmes et les siècles ont fait les chants. Ames de moujiks et de serfs, d'inconnus et de misérables, de tous ceux qu'un grand romancier russe a nommés tantôt : *les Pauvres Gens*, tantôt : *Humiliés et Offensés;* âmes de foi, de contemplation et de mélancolie, âmes de rêve plutôt que de pensée, et par là même âmes mélodieuses et chantantes. La légende a gardé le souvenir de Stavre, un trouvère du moyen âge, qui savait des airs de Constantinople et de Jérusalem. Sa race n'est pas morte, et, sur les grands chemins de Russie, par les bois et les plaines, on rencontre encore les *Kaliéki-Perekhojié*, poètes, musiciens et mendiants. Dans les foires, sur les places, à l'entrée des églises, soit qu'ils partent pour les lieux saints, soit qu'ils en reviennent, ils demandent l'aumône et ils chantent. Ils chantent les ancêtres, les héros et les saints ; leur patron surtout, Jean Chrysostome, le saint à la bouche d'or [1]. Au fond de toute musique russe on est sûr de trouver le génie ou l'instinct populaire. La beauté de cet art lui vient d'en bas. Déjà, dans les temps anciens, les seigneurs recrutaient leurs orchestres parmi leurs paysans. Les riches alors avaient bien raison de compter leurs richesses non par les milliers de roubles, mais par les milliers d'âmes qu'ils possédaient. Quand les serfs chantaient pour leurs

[1] Voir, au sujet des Kalieki-Perekhojié, le volume de M. Pierre d'Alheim : *Moussorgski*. Paris, Société du *Mercure de France*, 1896.

maîtres, n'était-ce pas leur âme qu'ils donnaient avec leurs chants? Et peu à peu leur âme entrait comme un humble, mais précieux élément dans une œuvre et dans un mystère de beauté. Ils créaient un art qui devait les créer à son tour, et leur donner sa vie à lui, supérieure à leur triste vie. On les retrouve tous maintenant, glorieux à jamais en des œuvres glorieuses. Que ce soit aux noces de Russlan avec Ludmilla; que ce soit au palais du tzar dans la *Snegourotchka*, ou bien, dans *Boris Godounow*, sur le passage de Boris ou de Dimitri, partout retentissent d'étranges et magnifiques mélopées, que psalmodient je ne sais quels rapsodes sacrés. Dans la *Vie pour le Tzar*, si grand que soit le maître, il y est moins grand que le serviteur. Le rôle d'Ivan Soussanine est admirable non seulement au point de vue national, mais au point de vue populaire. Je doute s'il émeut davantage parce qu'il est sublime ou parce qu'il est humble, par le courage du héros qui donne volontairement sa vie, ou par l'angoisse involontaire, mais ressentie, mais avouée tout bas, du pauvre homme qui a peur de mourir. Il faudrait étudier ce double personnage dans la scène capitale du drame : celle où, pressé par les ennemis de son maître qu'il a trahis saintement, Ivan essaie de retarder l'aveu qui va causer leur fureur et son supplice. Il y a là des accents d'enthousiasme et de bonhomie, des chants à la fois héroïques et timides, toute l'âme d'un martyr exhalée par des lèvres tremblantes. Voilà le réalisme véritable, populaire, et purement russe. Et si la place ne m'était mesurée, j'aimerais à le montrer ici dans la musique, aussi fort, aussi cordial, aussi touchant, que dans les romans de Tolstoï et de Dostoievsky. Ivan Soussanine est le frère ingénu et superbe des Platon Karatéief, des Guérassim et de tant d'autres, si petits et si grands.

On rencontre encore leurs pareils dans le *Boris Godounow* de Moussorgski. Là chantent les moines quêteurs, les chemineaux et les ivrognes, l'hôtelière et la *niania*, la nourrice du petit tzarevitch Féodor et de sa sœur Xénie. Là, surtout au premier et au dernier tableau, le peuple vit comme jamais encore la musique ne l'avait fait vivre. Dans aucun opéra : ni dans *Lohengrin* (arrivée du cygne), ni dans les *Maîtres Chanteurs* (bagarre du second acte), je ne connais de foule comparable à cette foule, aussi nombreuse, aussi puissante, aussi terrible. Sur les bords de l'Escaut, fût-ce dans les rues de Nuremberg, la foule se divise et s'éparpille. Mais devant le Kremlin et sur la route de Moscou, la populace, en détresse ou en fureur, qu'elle supplie,

qu'elle acclame ou qu'elle insulte, donne en quelque sorte tout entière, de toute sa masse et de tout son poids. Ses remous forment des tourbillons et creusent des abîmes. Chacun de ses mouvements est une poussée comparable à celle du vent ou de la mer. Et quand cette foule s'est écoulée, tandis que l'incertaine et chétive complainte de l'idiot traîne encore sur la boue du chemin, alors on sent bien que la musique russe est vraiment nationale et populaire, puisqu'elle chante ici la honte et la perte du pays, comme ailleurs elle en chantait le salut et la gloire, par la voix du plus misérable des paysans.

Il est un opéra plus récent, et délicieux, où l'un et l'autre caractère de la musique russe apparaît encore, mais atténué, voilé de poésie et de mystère : c'est la *Snegourotchka* (la Fille de neige), de M. Rimsky-Korsakow. La Grâce ici, comme la Force dans *Boris Godounow*, mériterait la couronne. Je souhaite que sur une scène française on la lui jette un jour. Tout est national en cette œuvre charmante. L'héroïne est de neige, et le printemps qui finit par lui fondre le cœur est un printemps du Nord. Un tzar commande en ce pays de rêve ; non plus le tzar de l'histoire, celui de Glinka ou de Moussorgski, mais un tzar de légende et de féerie, moins un maître qu'un père, indulgent et affectueux. Je ne sais trop quel âge lui donne le poète, mais on aime à l'imaginer sous les traits d'un vieillard à la barbe « d' argent comme un ruisseau d'avril ». La majesté de l'Orient l'environne. Au fond du palais des Bérendés, il siège sur un trône d'or ; autour de lui, des musiciens aveugles chantent au son des harpes des choses antiques et sacrées. Les desseins qu'il forme en ses conseils ne sont pas de guerre ou de violence, mais de paix et de bonté. Il rassemble autour de lui jeunes gens et jeunes filles. Il tient dans la prairie ou dans la forêt de rustiques et naïves cours d'amour. Si quelque fiancée vient se plaindre à lui que son fiancé l'abandonne, il l'accueille avec des mots, surtout avec des chants si lumineux et si attendris, que je ne sais rien qui leur ressemble ; rien, sinon le regard prêté par le poète au patriarche :

> Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens,
> Mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière.

Il y a de cette lumière là dans une cavatine exquise que chante le vieux tzar des Bérendés, à la tombée du soir et à la tombée de sa vie.

Le peuple sur lequel il règne n'est pas non plus le peuple de l'histoire,

mais celui du rêve. Peuple qui n'habite pas les villes, mais les bois, les plaines et le bord des étangs profonds. Le héros est un berger, qui sait des chansons d'amour, et la jeune fille au cœur de neige, qui n'a jamais entendu que le rossignol et l'alouette, écoute et souhaite de comprendre les chansons du berger, les chansons humaines, plus belles et plus douces que les chansons des oiseaux. Il se pourrait bien que la *Snegourotchka* fût un chef-d'œuvre surtout pastoral et populaire. La féerie sans doute y a sa part ; mais cette part est moindre que celle de la nature et de ceux qui vivent près d'elle : villageois et paysans. Ainsi, que la musique russe prenne ses sujets dans l'histoire ou dans la légende, ses personnages préférés sont presque toujours des enfants du sol natal, et parmi eux les plus humbles et les plus petits. En ce pays d'autocratie, hier encore de despotisme, plus qu'en nos pays libres, ou qui croient l'être, les derniers sont les premiers. Là-bas le peuple a sa place et ses droits dans un art dont il est plus que partout ailleurs le créateur et le sujet, l'artisan et la matière. C'est là-bas que s'opère sans cesse entre l'instinct et le talent, ou le génie, entre l'âme primitive et l'esprit supérieur, un échange fraternel et fécond.

Il me semble que je n'ai rien dit, tant il reste à dire. Il faudrait définir, puis analyser la nature spécifique d'un art dont je n'ai fait qu'esquisser en deux traits la physionomie psychologique ou morale. Après avoir reconnu les principes ou les forces, il siérait de chercher comment elles se manifestent par le rythme, par l'harmonie et surtout par la mélodie. C'est à la mélodie qu'on devrait s'attacher d'abord et demander le premier secret, ou le dernier, du génie musical russe. L'élément mélodique, autrement dit l'élément simple et irréductible de ce génie est d'une qualité singulière. Purement indigène, la mélodie russe est parfaitement autonome. Elle ne ressemble à nulle autre ; elle ne procède et ne dépend que d'elle-même. Sans attache et même sans analogie avec la mélodie allemande, italienne ou française, on ne trouve en elle rien qui sente l'imitation, l'école et ce que nous avons coutume d'appeler tradition ou style classique. Profondément originale, et naturelle encore plus profondément, on comprend que ceux qui l'entendent la croient « tombée du ciel ou née dans les forêts ». Vieille de plusieurs siècles, elle nous paraît nouvelle, inouïe. Elle nous ravit par son éclat, sa fraîcheur, son air de

jeunesse et de santé robuste. Sans compter que cette matière première est travaillée et affinée aujourd'hui par des ouvriers merveilleux, plus libres que les nôtres, car ils ne sont qu'eux-mêmes et ne servent pas sous le terrible maître que vous savez. Singuliers en tout, on rapporte des musiciens russes les choses les plus incroyables ; leur historiographe va même jusqu'à prétendre qu'ils ne se détestent point entre eux.

Sur ce point comme sur tous les autres, croyons-en le livre de M. Albert Soubies. Encore une fois nous ne pouvions ici que jeter un regard sur un immense horizon. Une chose du moins est certaine : il est permis d'affirmer de la musique russe ce que M. Robert de la Sizeranne, il y a peu d'années, a dit et prouvé brillamment de la peinture anglaise : elle existe. Nous venons d'entrevoir ce qu'elle est ; heureux si nous avons discerné deux de ses principaux caractères et compris deux grandes leçons qu'elle nous donne : une leçon de patriotisme et une leçon de charité.

Camille BELLAIGUE.



PORTRAITS D'ENFANTS

PAR JOSUAH REYNOLDS



E ne vais faire ni l'éloge du peintre à qui nous devons la charmante scène d'enfants ici encartée, ni celui du maître graveur dont le spirituel burin a fait d'une traduction un petit chef-d'œuvre. Le tableau, autrefois à M. Feuillet de Conches, fut exposé l'an dernier aux portraits de femmes et d'enfants, sous le patronage d'une société aussi heureuse dans ses choix d'expositions que renommée par ses incessants bienfaits. Entre cent œuvres inconnues, tout à coup révélées et admirées, les deux portraits d'enfants par Josuah Reynolds attiraient l'attention. Les savoureuses qualités de la peinture, le sujet tenu dans cette allure mièvre et romanesque, si fort de mode en Angleterre au XVIIIe siècle, la gentillesse aussi des deux bambins probablement fort titrés — lord et lady pour le moins — tout amusait dans ce tableautin traité à la manière large, récréé de fonds lumineux. On retrouvait, à l'un de ses meilleurs moments, le grand artiste anglais si particulièrement intéressé par l'enfance riche et choyée, peintre de la grande dame, des seigneurs puissants, et poursuivant son extase pour les gens de qualité jusqu'en leurs héritiers au maillot, leurs garçonnets ou leurs fillettes. En ceci, d'ailleurs, Reynolds n'innovait pas ; la tradition du procédé lui était venue par Lely, Kneller, Gascar, Wissing ou Ramsay, de Van Dyck, à travers les transformations de la mode et du goût ; et si l'on veut bien s'en donner garde, les deux enfants dont nous parlons procèdent de Van

Dyck aussi expressément que, de nos jours, les œuvres de certains artistes descendent de Reynolds en droite ligne, sauf les révérences.

Cette tradition du portrait mouvementé, compris et agencé en tableau, avec ses fonds de paysage, son épisode romantique ou bucolique, ses accessoires à la fois importants et lâchés, arrangés en décor, tout cet attirail d'à côté autrefois dédaigné par les maîtres, c'est tout ce qui plaît aux Anglais, amoureux de clinquant, de choses voyantes; c'est aussi la note originale de leurs peintres, un peu plus, j'allais dire de leur école de portraitistes, mais je me suis arrêté à temps. De Van Dyck à Reynolds, l'Angleterre n'a pas un peintre national digne de ce titre. Car ce Lely, à qui nos voisins doivent de garder souvenir de leur peerage ou de leur gentry d'avant Cromwell, est Allemand d'Allemagne, né en Westphalie d'un père hollandais. S'il s'implante à la cour du roi Charles Ier, c'est qu'il n'y a personne en vérité pour succéder à Van Dyck, mort l'année même où Lely arrive. Cosmopolite, sceptique, n'ayant aucun attachement de cœur, mais servi par une habileté diplomatique supérieure et un flair subtil, Lely a vite deviné ce qui plaît au monde dissolu de la cour anglaise. Par lui se précisent les intentions plus nuageuses de Van Dyck ; il a sur l'élégance, sur le déshabillé galant, des idées de couturier en avance. Puis il combine des styles, des manières d'allégories, où les gentlewomen habillées en déesses reposent au milieu de parcs semblables à l'Éden. Rien ne plut davantage ; les beautés pâles, contemporaines d'Henriette de France, furent ainsi montrées, exposées, admirées. Plus tard, lorsque vint Cromwell, Lely ne quitta point ses formules ; elles étaient devenues l'inévitable accompagnement du portrait féminin, et lorsqu'il mourut, en 1680, il laissait à deux étrangers, Wissing le Hollandais et Kneller l'Allemand, un mode immuable d'effigies.

Wissing, c'est Lely encore, tout à fait Lely, moins peut-être l'élégance et la noblesse : Kneller, c'est plus le portraitiste, mais avec une influence française de mythologie, et moins de crânerie dans la pratique. Comme Lely, comme Wissing, Kneller s'était attiré les bonnes grâces de la belle duchesse de Portsmouth, cette Française de Bretagne, née Renée de Kéroualle, qui eut sur Charles II l'influence qu'on sait. Mais tout en cherchant plus de simplicité dans les arrangements, en costumant volontiers les déesses de la restauration monarchique de robes très simples, presque monacales, Kneller a souci de la tradition. Toutes sont en des parcs feuillus, ombreux, aux lointains immenses,

sous des ciels tourmentés ou idylliques, quelquefois vêtues en Diane et accompagnées de leurs chiens favoris ; Kneller ajoute cet attrait sportif à ses œuvres, le chien : levrette, griffon, King-Charles, loulou ; il excelle à rendre



J. Reynolds. — Frédéric Howard comte de Carlisle
D'après la gravure de Sensburg.

ces joujoux de salon dont les dames raffolent et qu'elles veulent aussi bien traités qu'elles-mêmes. Qui peindra-t-il tout simplement, bourgeoisement, si j'ose dire ? Sa Grâce Sarah Jennings, duchesse de Marlborough, la dame de notre chanson populaire, qui monte à sa tour et voit venir son page ; Kneller n'a mis ni le page ni la tour.

C'est le temps où Reynolds va naître. On verra en Angleterre encore un autre étranger, le Suédois Dahl, plus élégiaque, peintre de veuves éplorées, arrangées en Arthémises, et par hasard, un Anglais, Hudson, dont le portrait de la duchesse d'Ancaster est un pur chef-d'œuvre ; Thomas Hudson sera un des premiers maîtres de Reynolds ; par lui, la tradition du *portrait-paysage* passera à Reynolds, le soumettra à ses sites et à ses pompes, et de Reynolds par Thomas Lawrence viendra jusqu'à nous.

Et chez Reynolds, tout est de science, d'école, d'apprentissage ; il n'a pas, comme Gainsborough, l'instinct magnifique du peintre ; il a appris et il sait ; ce qu'il sait, il le peut admirablement mettre en œuvre, jusqu'à paraître avoir une originalité propre. Souvent, pour mieux affirmer ce qu'il juge être sa note personnelle, il tombe dans l'extrême recherche, le besoin de l'étrange, quand, par exemple, il couche la petite princesse, fille du duc de Gloucester, sur le pré, tout de son long, et serrant dans ses bras le cou d'un pauvre roquet ennuyé.

Les deux enfants de la collection Feuillet de Conches procèdent de cette même recherche de la pose inaccoutumée. Il n'y a pas grand naturel dans cet enlacement, et pour l'œil avisé ce petit lord regarde un peu trop l'artiste qui le dessine. Même on aurait sujet de reprendre cette jambe droite, douloureusement torturée par une attitude combinée et voulue. Mais, ces défauts mis de côté, la scène est exquise. Les figures s'enlèvent sur un fond d'arbres tenus dans leurs masses solides, à la Van Dyck, avec l'échappée lointaine d'une campagne indécise. Juste ce qu'il faut, pas plus qu'il ne faut, et pour atmosphère un glacis lumineux enveloppant les figures, caressant l'épiderme rosée de ces frimousses d'enfant, s'allant perdre au loin comme une buée transparente.

C'est la réussite complète d'un thème prévu, arrêté à l'avance, l'ordre donné à la nature de subir une convention. Reynolds n'a pas l'émotion de ce qu'il voit, il s'émeut de ce qu'il pense, et ce qu'il rêve, il le crée de son mieux. Les enfants qu'il peint ont-ils réellement été dans ce parc, si parfaitement semblable à d'autres revus dans ses œuvres qu'on le croirait un décor poncif ? Lorsqu'il mettra au milieu d'une campagne d'hiver lady Caroline Montague, petite fille de cinq ans à peine, emmitouflée de pelisses noires, coiffée d'un grand chapeau à abat-jour, ses mains logées dans un manchon, il n'aura pas eu la cruauté de cette pose ; l'hiver est un artifice pour émoustiller les

noirs de l'habit par le givre des fonds. Et ces fonds accommodés pour le sujet conventionnel n'ont plus rien qui intéresse ; ils sont quelconques,



J. Reynolds. Lady Caroline Montague
D'après la gravure de J.-R. Smith.

truqués, comme le parc splendide que plus tard Thomas Lawrence mettra, au plein soleil de l'été, derrière la duchesse de Derby couverte de fourrures et tenant un manchon !

La tradition du paysage, de Van Dyck, de Lely ou de Kneller, a été ramenée

par Reynolds à la tapisserie historiée. Elle lui est utile pour exposer en belle valeur ces visages poupins et roses de babies blonds. C'est bien rare s'il admet à sa place quelqu'une de ces draperies idéales tombées du ciel, à la mode de Rigaud, qui baignent de leurs tons veloutés et chauds toute une scène; une fois peut-être, pour lady Spencer, habillée de clair, et tenant sa fille debout sur un fût de colonne. Les autres, tous, enfants ou dames, ont leur paravent immuable; lady Seaford et sa fille sur le banc d'un parc sombre; lady Smith et ses enfants sur une terrasse avec une échappée de futaies; la comtesse de Harrington retenant par un geste si maternel le petit campé par elle sur le bord d'un balustre de jardin; la duchesse de Devonshire apprenant à sa fille Georgiana le jeu des marionnettes.

Mais, bien plus voisin encore des enfants de la collection Feuillet de Conches, le ravissant portrait de Pénélope Boothby, toute blonde et toute songeuse dans ses linons légers, enlevée en clair sur un fond d'arbres, où par aventure se revoit un peu celui de notre gravure; ou cette miss Gwalkin, mignonne fillette en bonnet de linge, assise sur un tertre, ayant aussi un tronc d'arbre derrière elle; miss Françoise Harriss, debout dans un parc à échappées; lady Catherine Pelham jetant du grain à ses poules; Caroline Howard, agenouillée sur une pelouse et cueillant les roses d'un vase de fleurs. N'eût-il point d'autre état civil, fût-il contesté, le tableau de la collection Feuillet de Conches porterait en soi la signature formelle du maître, l'expression authentique de ses moyens et de ses procédés.

Reynolds a eu tous les bonheurs, mais un des plus grands, c'est d'avoir trouvé d'admirables traducteurs sur sa route. Juste au moment de son triomphe, la belle aquatinte anglaise, le mezzo-tinto, comme ils disaient à Londres, est à son apogée, et par chance elle convient si parfaitement à l'œuvre du maître, qu'on la croirait tout exprès venue pour son service et sa renommée. Et s'il arrive à l'artiste, comme aux plus habiles, de s'abandonner un peu, de se méprendre sur la valeur des tons, ou la saveur des pâtes, ses interprètes, ramenant les tonalités au noir et blanc, unifiant les impressions, lui sauvent la mise. Il ne reste plus alors de l'œuvre que son essence et son esprit, une impeccable élégance de formes noyées dans les flous d'une aquatinte chaude, tirée en sépia, séduisante à ne pas croire. Il avait fallu à l'école anglaise des graveurs mezzotintistes un homme tel que Reynolds pour les débarrasser de leurs lourdeurs originelles, car s'ils avaient été, dès le



J. Reynolds, pinx. Achille Jacquet, sculps.

JOHN ET THÉRÈSA
ENFANTS DE LORD BORINGDON

... de l'Art ancien et moderne Imp. Porcabeuf, Paris

temps de Lely ou de Kneller, une pléiade de talents à part dans le monde, méconnus ou dédaignés en Italie et en France, ils mettront un siècle à se grandir, à émonder leurs moyens de mille pratiques oiseuses et rudes.



J. Reynolds. Miss Gwalkin
D'après la gravure au pointillé de P. Bartolozzi.

Au temps de Reynolds, on les trouve en nombre, Thomas Watson, J.-R. Smith, et cet exquis et génial Valentin Green, peut-être le plus osé et le plus définitif de l'école, allant à l'attaque d'un modèle avec une maestria, une liberté et une conscience dont ses rivaux ont motif de lui garder jalousie. Et John Jones, W. Dickenson, E. Fischer, J. Jacobé même,

qui tous collaboreront à la célèbre série des *Duchesses* dont les épreuves avant lettre atteignent aujourd'hui le prix d'une peinture originale ! Au burin, les traducteurs de Reynolds brillaient moins, ils étaient impuissants à rendre par la belle taille tant de brusqueries et de caprices ; un seul l'avait pu, Bartolozzi, mais dans ce pointillé mince et souple enseigné par lui aux gens de là-bas, avec les ressources de ses tirages en couleur, avec tant de supercheries aimables qu'à la fin l'estampe trouvait comme un ragoût d'aquarelle, l'apparence d'un pimpant dessin, rehaussé au pinceau. Chez nous autres ou en Angleterre, depuis la renaissance extraordinaire qui a tout à coup tiré tant de chefs-d'œuvre de l'oubli, peu de graveurs ont su dire Reynolds. L'eau-forte ne lui a pas été douce, et le burin l'a condamné à des sublimités qu'il n'eût ni voulues ni autorisées. Je ne ferai point un mince compliment à M. Achille Jacquet en lui assurant qu'il a complètement rompu le charme, et prouvé que la gravure, pour n'être ni la mezzotinte ni le pointillé, peut s'attaquer au maître anglais. Rien n'est plus fin ni plus distingué, plus absolument l'œuvre de Reynolds que cette exquise chose, blonde, nacrée, onctueuse comme la peinture elle-même. Et n'est ce point une joie pour nous, qu'entre tant d'images médiocres publiées d'après Reynolds dans sa propre patrie, et comme riposte à des anglomanies intransigeantes, ce joli et spirituel travail s'en vienne donner un démenti à ceux qui réputaient le burin incompatible avec la peinture de Reynolds ?

Ch. HUYOT-BERTON.





L'EXPOSITION REMBRANDT[1]

A AMSTERDAM

III



Dans cette série de malheurs et d'embarras financiers, commencés avec la mort de Saskia, il y eut pour Rembrandt quelques moments d'accalmie, et notamment cette période qui va de 1654 à 1656, période particulièrement féconde, représentée à l'exposition d'Amsterdam par des œuvres nombreuses et importantes; nous en avons déjà étudié plusieurs.

On s'explique aisément l'active production de cette époque. Confortablement installé dans sa maison de la Breestraat, au milieu des objets d'art et des oripeaux qu'il affectionne, l'artiste a retrouvé pour un moment avec une nouvelle compagne, Hendrickje Stoffels, le calme au foyer domestique; il peut travailler

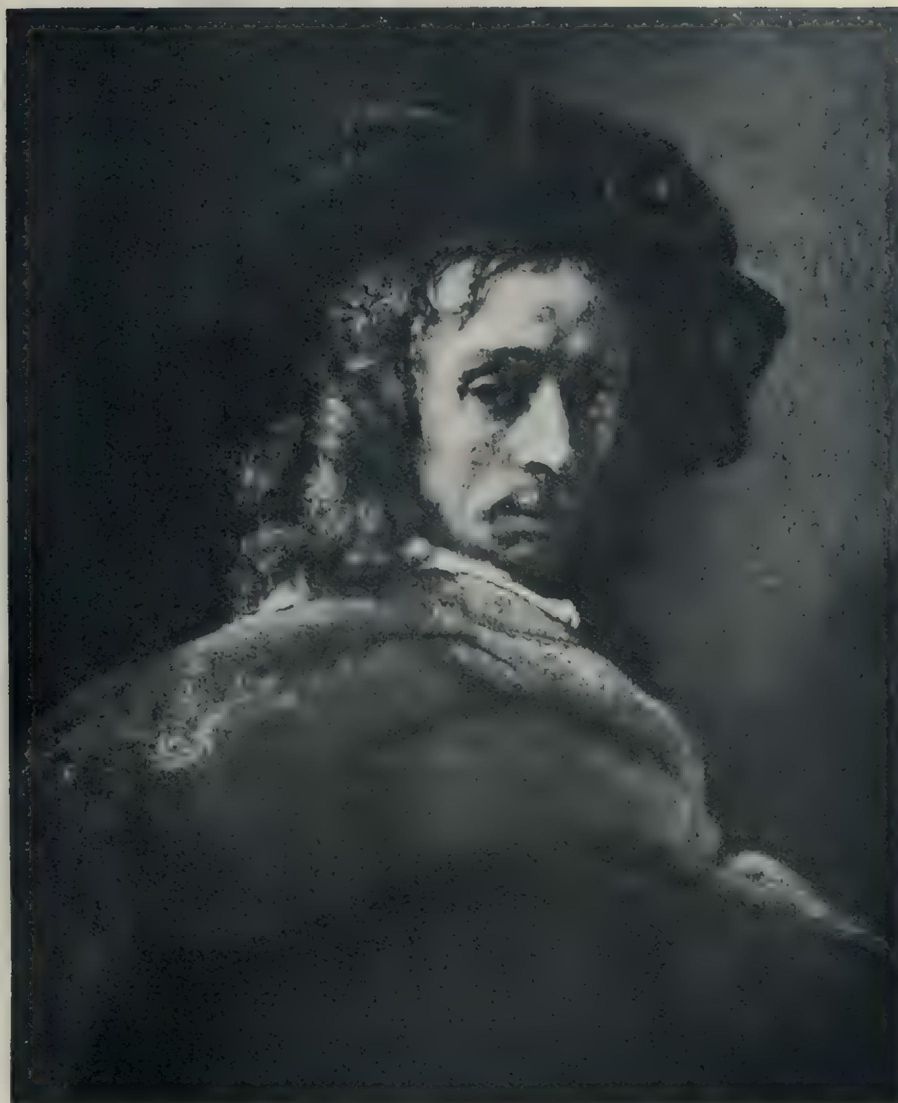
[1] Troisième article. — Voir la *Revue* des 10 novembre et 10 décembre 1898, t. IV, p. 411 et 541.



ÉTUDE D'ANGE

Collection de M. A. Strasser, à Vienne.

tranquille. Mais cette paix sera de courte durée. Trop d'imprévoyance, trop de prodigalité ont préparé la faillite; en 1657, Rembrandt devra quitter sa demeure, pour des logis de hasard; et l'année suivante, à la requête des créanciers, on vendra, et la maison, et ces collections réunies « avec une grande curiosité ». Ce sera la ruine complète.



PORTRAIT D'HOMME EN MANTEAU ROUGE
Collection de M. Maurice Kann, Paris

Pendant cette période si féconde, le maître exécute les œuvres les plus diverses, d'une touche large ou délicate, brusquée ou fondue, dans une manière tantôt blonde et dorée, tantôt saturée de couleur, tantôt encore dans une tonalité plus grise et plus froide.

De cette année 1655, où l'on place le surprenant *Cavalier polonais*, déjà étudié, nous avons des portraits non moins étonnants, et tout d'abord du propre fils de Rembrandt, Titus van Rijn. Nous retrouvons ici le beau *Portrait de Titus*, tant admiré à Paris l'an dernier, lors de l'exposition de portraits de femmes et d'enfants à l'École des beaux-arts. On se souvient de cette élégante allure, de ce visage à l'expression délicate, de cette fantaisie charmante dans l'arrangement de la coiffure et du vêtement; nulle part la jeunesse et la distinction ne sont mieux exprimées que dans cette page, d'une incomparable maîtrise d'exécution (nº 89, — 1655, à M. R. Kann, Paris).

Un autre portrait de Titus, intéressant encore, est d'une facture plus égale, d'un aspect plus sombre et de moindre qualité (nº 90, au comte de Crawford et Balcarres, Wigan).

Mais voici un *Jeune garçon*, à la mine éveillée, qui sollicite notre attention (nº 95, — vers 1655, au comte de Spencer, Althorp Park). Le visage en pleine lumière est modelé par demi-teintes claires, passant l'une dans l'autre, et se dégradant insensiblement. Le premier aspect de ce tableau étonne, et devant cette manière inaccoutumée, on penserait plutôt à Vélasquez qu'à Rembrandt, tant cette exécution fondue rappelle la pratique du grand peintre espagnol. Il suffit cependant d'un court examen pour voir combien l'œuvre est bien du grand maître hollandais et se rattache aisément à ses autres ouvrages; d'ailleurs, dans une gamme blonde, plus claire encore, Rembrandt n'a-t-il pas peint, à la même époque, les deux charmantes têtes d'enfant, inoubliables, de la *Bénédiction de Jacob* (1656, Musée de Cassel).

A la même période se rattache une petite *Étude d'ange*, délicatement traitée, dans une pâte riche et dorée; ce n'est qu'un fragment, mais d'une qualité exquise, un vrai morceau d'amateur (nº 96, à M. A. Strasser, de Vienne, — vers 1655).

Daté de 1656, le *Portrait de l'avocat Arn. Tholinx* est une page extrêmement importante. Le modèle est bien connu, et Rembrandt en a fait également un portrait gravé qui est célèbre. Ici c'est un simple buste, mais d'une exécution magistrale. La tonalité générale est chaude et ambrée; les noirs savoureux de la coiffure et du vêtement font valoir les détails de la figure, d'une belle expression calme et énergique (nº 98, à Mme André-Jacquemart, Paris). Ces mêmes qualités se retrouvent dans le beau portrait de Rembrandt par lui-même, debout, tenant sa palette, son pinceau et son appui-main.



Christ ressuscité enveloppé d'un manteau blanc

Musée royal, Aschaffenbourg.

œuvre superbe d'allure et de couleur (n° 99, — vers 1656, à Lord Iveagh, Londres).

Nous ne ferons que signaler le fragment si intéressant, seul reste de la *Leçon d'anatomie du Dr Deyman ;* l'œuvre appartient à la ville d'Amsterdam ; elle est bien connue (n° 97, — 1656).

Dans ces derniers tableaux, il est facile de le remarquer, la facture de Rembrandt tend à s'élargir encore ; et nous le savons, en dépit du goût contemporain, cette pratique ira toujours s'accentuant. Cependant, moins que jamais, le public n'était à ce moment porté vers cette mâle peinture. Aussi à cette époque, pour sacrifier à la mode, des élèves de Rembrandt, et non des moindres, Maës par exemple, renient les leçons de leur maître et adoptent une nouvelle exécution brillante, lissée, joliment maniérée et fade. Au contraire, comme nous l'avons déjà indiqué, dans ses œuvres de vieillesse, Rembrandt dédaigneux du succès du moment, continue à exagérer toujours sa manière jusqu'à sa mort.

Déjà, peut-on imaginer étude plus puissante de relief et de coloration que cette admirable *Vieille femme*, occupée à se couper les ongles. Toutes les qualités du maître y sont réunies, même une surprenante délicatesse d'exécution dans certains détails (n° 101, — 1658, à M. R. Kann, à Paris).

Un autre *Portrait de femme*, d'une simple servante peut-être, nous paraît d'une époque postérieure. Il est d'une facture exaspérée et rappelle, plus même que Rembrandt, Aert de Gelder, l'élève de sa vieillesse (n° 104, — vers 1660, à M. G. Rath, Budapest). Sans avoir passé par ces manières successives, où s'était formée la personnalité de son maître, A. de Gelder, entré jeune chez Rembrandt vieux, prend aussitôt cette facture heurtée, aux empâtements excessifs, dont il se servira à son tour assez habilement pour que souvent on ait hésité à attribuer certaines œuvres à l'un plutôt qu'à l'autre.

On connaît le beau portrait de Rembrandt vieux, daté de 1660 et placé au Salon carré du Louvre, non loin de l'*Homme au gant* du Titien. Le dernier portrait du maître par lui-même, à l'exposition d'Amsterdam, n'est guère antérieur ; il offre la même physionomie, déjà ridée, fatiguée, vieillie. Ici un béret remplace le serre-tête. L'œuvre est de belle qualité, un peu noircie sous un vernis devenu jaune et assez opaque (n° 102, *Rembrandt à un âge avancé, les mains jointes*, — 1659, au duc de Buccleuch, Londres). De la même année, et dans des proportions plus réduites, nous avons encore un petit



La Circoncision

Collection du comte de Spencer, Althorp Park, Londres.

Portrait d'homme, en manteau rouge, à la physionomie bien caractérisée (nº 103, à M. M. Kann, Paris).

A l'année 1660, celle où Rembrandt signe cet admirable chef-d'œuvre, le célèbre *Bourgmestre* de la collection Six à Amsterdam, on peut rapporter diverses têtes d'études : un *Vieillard*, avec dans la facture des contrastes d'empâtements et de surfaces unies (nº 108, à M. L. Bonnat, Paris) ; une *Jeune femme tenant des fleurs dans son tablier*, étude assez importante, d'une belle coulée de pâte (nº 106, au comte de Spencer, Althorp Park), enfin deux beaux portraits, *Seigneur* et *Dame* (nºˢ 110 et 111, au prince Jousoupof, Saint-Pétersbourg). Voici le troisième couple que nous rencontrons ainsi, et chaque fois dans une manière bien différente. Ici, avec des ombres un peu noires, les deux portraits sont de très belle qualité ; vigoureusement empâtée, la figure de l'homme est d'un modelé étonnant, l'œil a cette profondeur du regard que Rembrandt sait si bien donner, la main étendue est superbe ; l'opposition un peu violente entre la lumière et l'ombre paraît plus dans le portrait de femme.

Un autre portrait d'une *Vieille dame*, en collerette, est d'un modelé plus serré, et d'une belle matière nourrie de couleur (nº 113, — 1661, à Lord Wantage, Londres). Enfin cette série nous mène à cette fameuse réunion de portraits, à ce chef-d'œuvre justement célèbre, les *Syndics des drapiers* (nº 116, — 1661-1662, à la ville d'Amsterdam) : nous n'insisterons pas sur cette page bien connue, si souvent décrite et commentée, universellement admirée, sans restriction.

Nous trouvons à la même époque plusieurs études de Christ ; une tête d'assez petites dimensions (nº 109, à M. Maurice Kann, Paris ; — vers 1660) ; un autre *Christ*, à mi-corps et de grandeur naturelle, étude d'une belle couleur, traitée un peu en ébauche dans certaines parties (nº 114 ; — 1661, au comte E. Raczynski, Posen) ; mais, de cette série, le plus important sans contredit est ce *Christ ressuscité*, enveloppé d'un manteau blanc, d'une si belle expression ; l'œuvre d'une tonalité plus claire est pleine d'influences italiennes, et l'on y sent le souvenir du Corrège et du Guide (nº 112, au musée d'Aschaffenbourg, — 1661). A cette époque se rattache aussi une superbe esquisse d'une *Circoncision*, selon le catalogue, mais qui nous paraît aussi bien celle d'une *Adoration des Mages*[1]. Quoi qu'il en soit, la pein-

[1] Cette composition rappelle singulièrement l'*Adoration des Mages*, signée et datée de 1657, conservée à Buckingham Palace, comme arrangement général et disposition du groupe central ; le tableau exposé à Amsterdam est en largeur, celui de la reine d'Angleterre en hauteur.



Homère dictant ses vers
Collection du Dr Bredius, La Haye

ture est singulièrement précieuse, d'une riche coloration, et présente une étonnante figure de mage ou grand Prêtre, vêtu d'une robe jaune, embrassant avec recueillement le pied du divin enfant (n° 115, comte de Spencer, Althorp Park).

Nous avançons dans la vieillesse de Rembrandt et voici une de ces études, de la facture martelée des dernières années, c'est un *Homère dictant ses vers*, dont le sujet fut vraisemblablement inspiré à Rembrandt par le buste antique d'Homère, qu'il avait, on le sait, en sa possession (n° 117; — 1663, au Dr Brédius, La Haye).

Avec quatre compositions également importantes s'achèvera notre revue des tableaux de Rembrandt. On connaît bien à Paris le *David jouant de la harpe devant Saül* de la collection Durand-Ruel; peu de jours après la fermeture de l'exposition, il est devenu la propriété du Dr Bredius.

Rembrandt avait déjà traité ce même sujet dans sa jeunesse, et à Francfort-sur-le-Mein se trouve ce tableau de la première manière du maître, et d'une facture claire et précieuse; Saül y est représenté debout, tenant sa lance, serrant fièvreusement le poing en entendant les sons de la harpe. Ici, dans l'œuvre de beaucoup postérieure et de dimensions autrement importantes, l'arrangement a bien changé : Saül est assis, il cache la moitié de sa figure derrière une étoffe, et jette du côté du spectateur un regard indéfinissable où se lit tout son trouble. D'une belle couleur, ce tableau a malheureusement noirci dans les fonds (n° 118; — vers 1665).

La *Fiancée juive* de l'ancienne collection Van der Hoop, qui appartient maintenant à la ville d'Amsterdam, est bien connue; qu'il nous suffise de la signaler (n° 119; — vers 1665).

Contrastant avec les empâtements excessifs de ce dernier tableau, la *Flagellation du Christ*, du musée de Darmstadt, par la délicatesse de certaines parties, notamment la tête et le torse du Christ, par sa belle tonalité ambrée et enveloppée, en même temps que par le caractère de la composition, évoque le souvenir des *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre (n° 122, signé Rembrandt, 1668; il est probable que l'œuvre était commencée depuis quelques années).

Enfin, avec une peinture de grandes dimensions, et jusqu'alors peu connue, se clôt la liste chronologique des tableaux de Rembrandt exposés à Amsterdam. Cette page importante représente *Esther, Aman et Assuérus*.



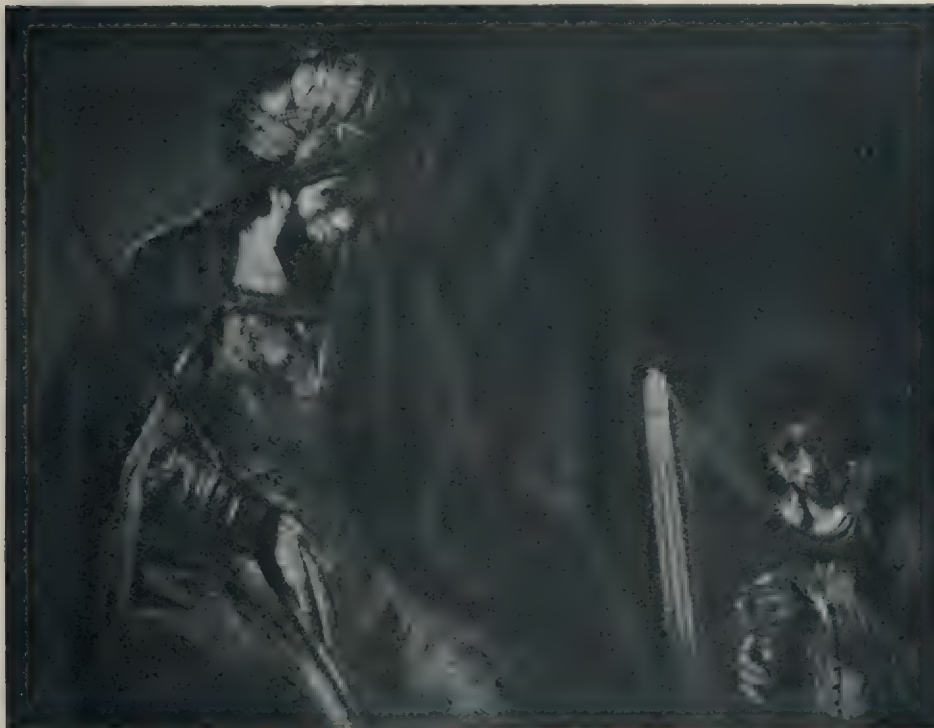
Rembrandt pinx. | Héliog. Dujardin

JEUNE GARÇON

(Collection du Comte de Spencer)

Revue de l'Art ancien et moderne | Imp. L. Fort Paris

Vêtue d'une robe de soie, d'une couleur jaune surprenante, et d'un manteau richement brodé, la reine est assise sur un trône ; près d'elle, Assuérus, magnifiquement habillé, tient son sceptre ; en bas de la toile et coupé à mi-corps par le cadre, Aman se prosterne. Les figures sont de grandeur naturelle.



DAVID JOUANT DE LA HARPE DEVANT SAÜL.
Collection du Dr Bredius, La Haye.

La peinture est étonnante de relief et d'éclat en certaines parties, le fond a malheureusement beaucoup souffert ; il est devenu opaque au point qu'on y distingue à peine deux autres personnages, mais l'expression du visage d'Esther qui se penche en avant, émue, les détails du personnage d'Aman, implorant la clémence de la reine, méritent encore toute notre admiration (no 123, à S. M. le roi de Roumanie, Sinaïa ; — vers 1668).

Nous avons ainsi achevé l'étude des peintures de l'Exposition. Il nous reste à dire un mot des dessins, dont un nombre considérable avait été réuni.

Nous ne pouvons ici entrer dans le détail, comme nous avons fait pour les tableaux; à moins de faire le volume qu'exigerait l'examen, même sommaire, de trois cent cinquante numéros[1], il faudrait nous contenter d'une énumération forcément fastidieuse.

D'autre part, si nous avons pu, après le catalogue, rapporter, même en l'absence de signatures datées, les tableaux exposés à l'époque de leur production dans la vie de Rembrandt, essayer un classement analogue pour les dessins, serait, dans l'état actuel de nos connaissances, on ne peut plus téméraire. En effet, si l'œuvre gravé et l'œuvre peint du maître sont maintenant assez bien connus et classés, il n'en est pas de même pour l'œuvre dessiné, énorme d'ailleurs, et dont l'étude est à peine commencée. Pendant la durée de l'exposition Rembrandt, au Congrès des historiens de l'art, tenu à Amsterdam, M. le docteur Hofstede de Groot[2], un des spécialistes qui connaissent le mieux la vie et l'œuvre du maître sous toutes ses faces, a présenté un premier essai de classement des dessins de Rembrandt, ayant réussi à en dater une soixantaine de toutes les époques de la carrière de l'artiste. Il est à souhaiter que cette première enquête soit le départ de recherches nouvelles et que dans quelques années des publications analogues à celles qui ont été faites pour les gravures et les tableaux, offrent à l'étude, convenablement groupés et reproduits en *fac-simile*, le plus grand nombre des dessins si précieux et si intéressants de Rembrandt.

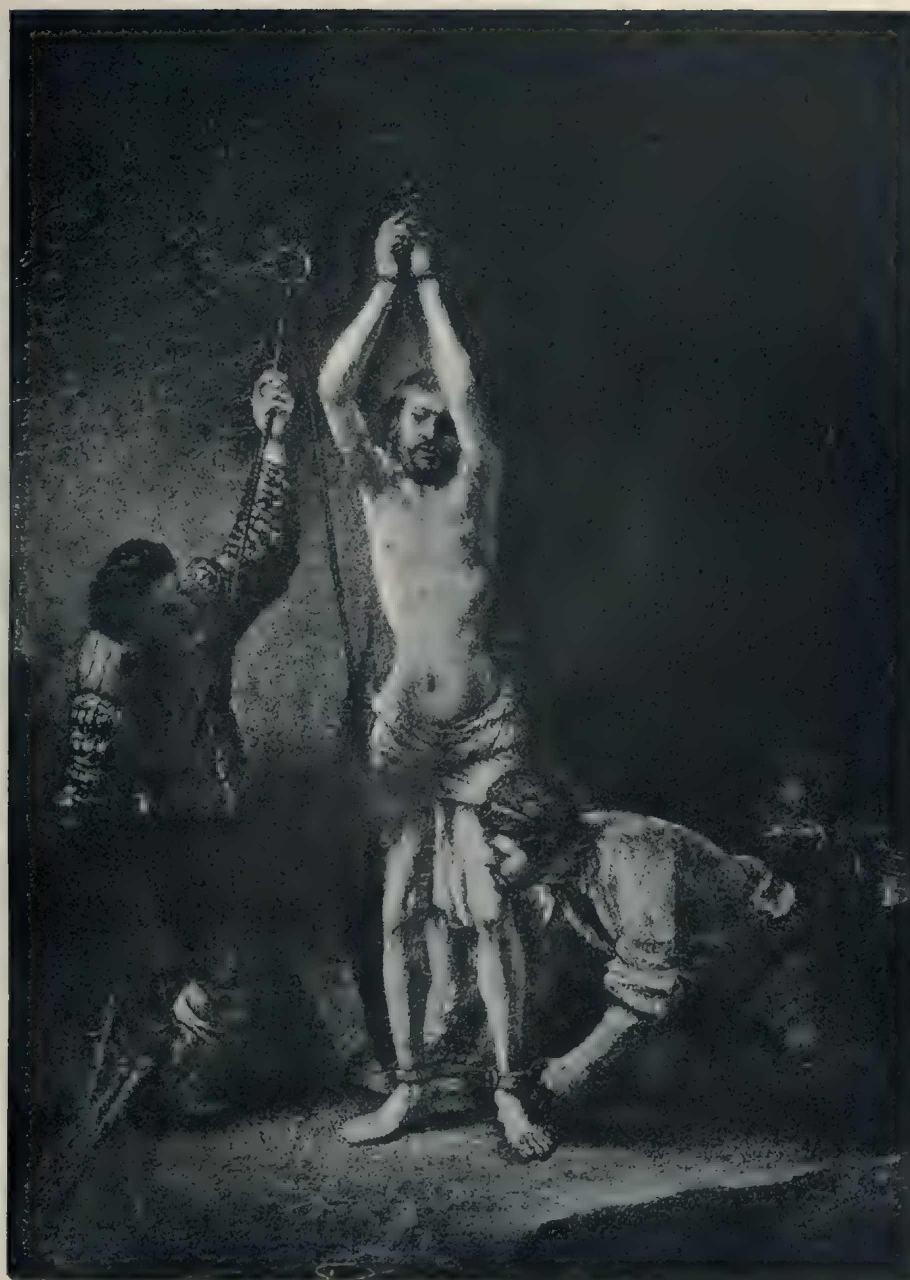
Il est donc à peu près impossible, à l'heure actuelle, de tenter un classement chronologique des dessins exposés à Amsterdam, sauf pour quelques-uns bien connus et déjà publiés. Mais il n'y en avait pas moins un intérêt capital à réunir auprès de la précieuse série de peintures que nous venons de visiter, cette autre collection, non moins riche, autrement nombreuse, d'études, de recherches, de croquis, de notes documentaires, comme aussi de dessins plus poussés, devenant alors des œuvres parfaites.

On sait le soin que Rembrandt avait de ses dessins; c'étaient des maté-

[1] Prêtés par les musées : Fodor (Amsterdam); — Teyler (Harlem); — grand-ducal et de Gœthe (Weimar); — cabinet des estampes et cabinet du roi (Dresde); — et les collections : Artaria (Vienne); Bloch (Copenhague); L. Bonnat (Paris); Bredius (La Haye); duc de Devonshire, P. Heseltine, Retenstein et Ward (Londres); prof. Six et Schöffer (Amsterdam); Lang (Munich); Langerhuizen (Craïloo).

[2] M. le docteur Hofstede de Groot est l'auteur du classement des tableaux de l'Exposition, et de leur catalogue, par ordre chronologique, qui a été si précieux pour tous les visiteurs.

Pour les raisons que nous donnons, on comprendra aisément qu'il n'ait pas été fait de catalogue des dessins.



La Flagellation du Christ

Musée Grand-Ducal, à Darmstadt.

riaux d'étude, qu'il classait soigneusement par catégories; et, de fait, quelle ample quantité de souvenirs accumulés, quelle mine de renseignements inappréciables, rien que dans la collection réunie à l'exposition d'Amsterdam, portion infime cependant de l'œuvre dessiné du maître! Nous avons là des recherches pour des compositions, pour des tableaux, dont certains, tels le *Saül*, figuraient à côté à l'Exposition, des portraits exécutés très rapidement, en vue d'une gravure, des personnages, des études de nu, des animaux, — ces lions d'un si beau caractère, comme le Louvre en possède, — des paysages, notamment dans le riche album du duc de Devonshire, des scènes familières, enfin de simples croquetons de tout ce que l'artiste voyait chez lui, de sa fenêtre, ou de ce qu'il avait vu dans la rue.

Pour Rembrandt, tout est matière à dessiner; il retrace en leurs grandes lignes des œuvres italiennes et copie aussi des miniatures persanes. Et pour exécuter ces études, ces notes de chaque jour, de chaque heure, tout lui est bon : plume ou pinceau, sanguine, pointe d'argent, crayon noir ou gris, lavis d'encre de Chine, de sépia ou de bistre, rehaussé au besoin de touches d'aquarelle, de lumières posées à la gouache.

Quel livre admirable ne ferait-on pas avec les reproductions de ces dessins, où se trouvent en germe toutes les œuvres de Rembrandt, estampes ou tableaux, et toutes celles qu'il rêvait de faire!

Nul peintre n'a plus travaillé, n'a plus cherché en différents sens, n'a plus produit.

En dehors même d'études spéciales, l'exposition d'Amsterdam aurait suffi à le montrer. Grâce à elle, nous avons pu suivre le merveilleux développement de la carrière de Rembrandt, embrasser l'ampleur et la variété de son génie. Quel chemin parcouru depuis le petit *Philosophe* de 1627, œuvre timide de débutant, jusqu'à ce dernier tableau d'*Esther*, auquel le vieux maître travaillait peut-être encore peu de jours avant sa mort! Combien d'œuvres intéressantes n'avons-nous pas rencontrées entre ces deux points extrêmes de la série réunie à Amsterdam, série formant, comme nombre, environ le quart de l'œuvre de Rembrandt! Des tableaux exposés, une bonne part pouvait, nous l'avons vu, soutenir le voisinage de ces deux chefs-d'œuvre la *Ronde* et les *Syndics*; nous avons cru devoir dans cette étude en négliger quelques autres; enfin nous devons citer encore, l'ayant omis involontairement, le beau *Portrait de Nicolaes Ruts*, œuvre de jeunesse, d'une exécution encore un peu froide,



Esther, Aman et Assuérus

Collection de S. M. le roi de Roumanie, Sinaïa.

mais déjà d'une allure superbe (n° 18 *bis*, — signé et daté 1631, au marquis Boni de Castellane, Paris).

Par cette collection unique, — et malheureusement éphémère, — d'œuvres si diverses, Rembrandt a grandi encore dans notre admiration ; il n'est pas seulement, comme dit le catalogue, le « plus grand peintre qui ait vu le jour dans les basses terres baignées par la mer du Nord », mais encore c'est auprès des plus grands maîtres de l'Italie qu'il faut le placer, à côté de Léonard, de Corrège, de Titien ; c'est à ceux-là qu'il se rattache directement ; leurs influences sur lui sont visibles, mais quelle note originale et personnelle n'a-t-il pas tirée de son propre fonds, et de combien n'a-t-il pas, à son tour, agrandi le domaine de la peinture !

L'exposition Rembrandt, à Amsterdam, a donné à ses nombreux visiteurs une occasion sans précédent, et probablement sans lendemain, de connaître mieux et plus complètement le grand maître hollandais ; elle a eu un retentissement inaccoutumé et marquera une date dans l'histoire de l'art.

Marcel NICOLLE.





UN PORTRAIT

DE FRANÇOIS CLOUET

A BERGAME



En lisant dernièrement la très intéressante et très sérieuse étude sur l'*Art à Bergame*, publiée sous les auspices de l'Académie Carrara[1], je fus arrêté à la page 78 par un portrait d'homme dont les traits me sont connus. La peinture en était autrefois attribuée à Holbein : elle avait été acquise par un gentilhomme du pays, le comte Guillaume Lochis, mort en 1859, dont la galerie de tout premier ordre avait été léguée par lui à sa ville natale. L'opinion du donateur en ce qui concernait le panneau qui nous occupe inclinait vers Holbein. Il avait cru retrouver dans cette figure d'homme énergique, coiffé d'un feutre, au nez fort et à la barbe noire et fournie, quelqu'un de ces seigneurs tranquilles et fiers que le peintre allemand se plaisait à peindre de préférence.

Bien que montré de buste, le personnage laisse voir ses mains, appuyées sur un rebord de fenêtre idéale, par un de ces artifices chers aux peintres du XVIe siècle.

[1] *L'arte in Bergamo e l'accademia Carrara, pubblicazione fatta a cura de circolo artistico di Bergamo, e col concorso dell'accademia*... Bergamo. Istituto italiano d'arti grafiche, 1897, in-8° (Redige par MM. Frizzoni, Bignami, Odoni, Dragoni, Antonini, Monetti, Muzio, Caversazzi, etc.).

Autant qu'on en peut juger par la reproduction héliographique, le travail est d'une certaine qualité de précision : il y manquerait peut-être, pour autoriser l'attribution à Holbein, un je ne sais quoi de plus naïf, de moins osé, dont il est difficile d'exprimer les nuances en termes clairs. M. G. Frizzoni, chargé d'étudier spécialement la galerie Lochis, dans le livre, réserve très adroitement ses impressions. Il n'est pas pour Holbein, à cause des mains « qui ont une manière et une incertitude tout-à-fait en dehors de sa façon ordinaire, lui au contraire si simplement observateur du vrai ».

M. Frizzoni n'hésite pas; il faudrait, d'après lui, rechercher plutôt dans les peintres de l'École française au temps de Henri II et de Charles IX; il nomme même François Clouet, dit Janet, sans se prononcer; simple indication qui témoigne en faveur de son érudition et de son goût.

J'ai en effet la preuve que M. Frizzoni ne s'était pas trompé, et je serai heureux de nommer le personnage français échoué à Bergame à la suite de ces hasards qui ont fait retrouver en Angleterre nos plus beaux crayons et à Francfort-sur-le-Mein les chefs-d'œuvre de Jean Fouquet. M. le duc d'Aumale, qui avait bien voulu me charger du catalogue de ses portraits dessinés, avait acquis en 1889, de Lord Carlisle, 330 « portraitures » françaises exécutées par les Clouet, d'après les seigneurs et dames de la cour de France entre 1530 et 1570. Ce monde est précisément celui que notre vieux Brantôme a passablement malmené dans ses contes gaillards. Une des particularités essentielles de ces œuvres dessinées — outre qu'elles sont prises sur le vif, et la plupart délicieuses de facture et de brio — c'est que toutes portent de la main du peintre le nom du personnage représenté. Il y a là les rois, les reines, les princes, les plus grands seigneurs, les héros de nos batailles, jusqu'aux fous de cour. Dans le nombre, on aperçoit l'homme barbu de Bergame, dans sa même pose, les mains ramenées à la hauteur de la poitrine, le pourpoint entr'ouvert de façon semblable, coiffé pareillement d'un feutre à bords relevés. Aucune discussion n'est possible.

En haut du dessin on a donné dans une écriture courante et fort lisible l'état civil du seigneur. On le nomme *Luis, Monsieur de Nevers*, nom très célèbre en France au commencement du XVIe siècle, à cause de la venue chez nous de ces princes de Clèves, fils d'une princesse de Bourbon, qui allaient tantôt prendre un des premiers rangs à la cour. Ce Louis de Nevers était fils d'Engilbert de Clèves, mari de Catherine de Bourbon, laquelle avait apporté à son

mari les comtés de Nevers, d'Orval et d'Auxerre. Le frère aîné de Louis, Charles de Clèves, comte de Nevers, sera père de François de Clèves, premier duc de Nevers, qui, par ses filles, s'alliera aux Gonzague et aux Guise. Louis, qui



PORTRAIT D'HOMME DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
Peinture du XVIe siècle (Galerie Lochis, à Bergame).

nous occupe, était né à la fin du XVe siècle, il était venu tout jeune à la cour du roi Louis XII, et pour se différencier de son frère Charles avait adopté l'appellation inhabituelle *Louis, Monsieur de Nevers*, par opposition à *Charles, comte de Nevers*. Aux obsèques de la reine Anne de Bretagne, où il tient un

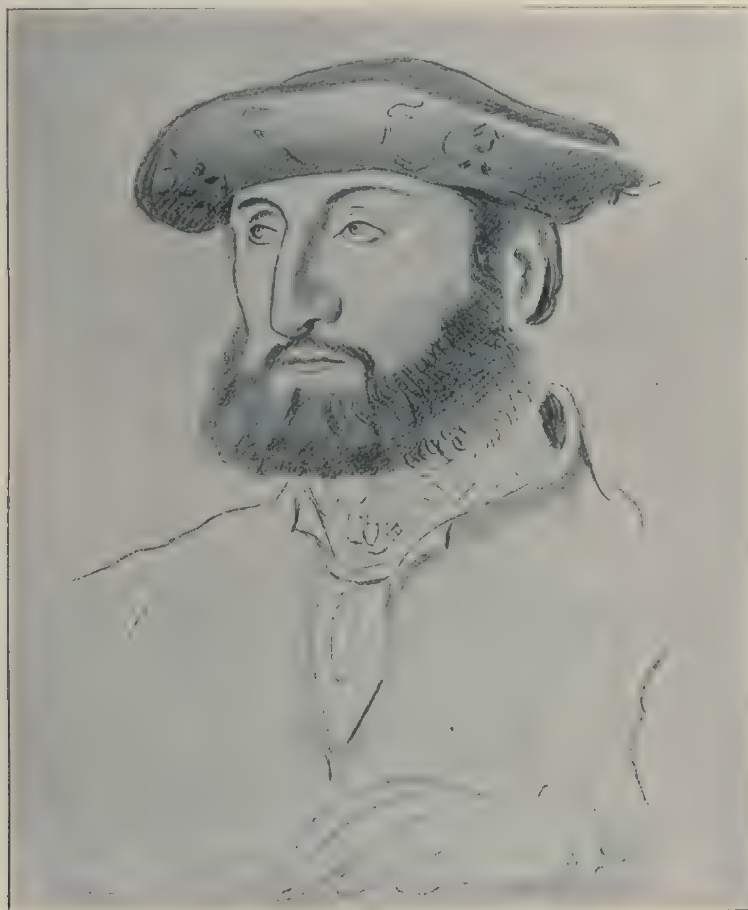
des coins du poêle mortuaire, il est ainsi désigné, et depuis, tous les comptes officiels de la maison royale lui gardent ce titre spécial, assez inusité, je le répète.

Les collections de Chantilly conservent deux portraits du personnage. Dans l'un d'eux, portant la date de 1534, Louis de Nevers est plus jeune que nous ne le voyons ici. Son costume est celui des hommes de 1534, le pourpoint est échancré, et le visage a moins de fermeté. En 1534, Louis de Nevers n'est point marié encore ; il a été nommé gentilhomme de la maison du roi en 1532, il est chevalier de l'ordre de Saint-Michel depuis 1527 ; antérieurement, et jeune encore, il a été fait prisonnier à Pavie aux côtés du roi. Dans l'année 1536 il épousera Catherine d'Amboise, dame de Chaumont et du merveilleux château de Meillant en Berri qui se voit encore. Mais c'est postérieurement à ces événements que la peinture de Bergame le montre, après 1540, lorsqu'il est capitaine des 200 gentilshommes pensionnaires du roi, avec Jean de Créqui, seigneur de Canaples. Le costume que nous lui voyons ne laisse subsister aucun doute, le chapeau s'est écrasé, les pourpoints remontent jusqu'au col ; il a été dessiné entre sa promotion à ce grade envié de capitaine, et sa mort, survenue en 1545.

Ce n'est donc point un homme inconnu, ni le premier venu, que possède la ville de Bergame, et, à dire le vrai, pour ce qui nous occupe plus spécialement, ce n'est pas non plus la première œuvre venue. A mon sens, le panneau de Bergame est un de ces portraits exécutés à l'huile d'après un crayon, comme opéraient d'ordinaire les Clouet. Leurs crayons originaux, surchargés de notes manuscrites, sont en réalité le cliché sur lequel ils pourront plus à loisir et dans le silence de l'atelier « parfaire » l'effigie arrêtée au crayon dans ses lignes principales. De là peut-être cette incertitude si justement remarquée par M. Frizzoni.

Avec ces gens de guerre, ces princes et princesses du XVI[e] siècle, impatients et turbulents, les heures de pose se mesuraient chichement ; Holbein lui-même n'est vraiment supérieur que dans ses portraits de personnages secondaires, ceux qu'il osait tenir plus longtemps, et qu'il peignait complètement sur nature. Je crois à François Clouet pour le portrait de Louis de Nevers ; on revoit dans ce tableau la disposition des mains chère à l'artiste : il les a placées ainsi dans le portrait d'Elisabeth d'Autriche au Louvre, dans son aquarelle de Marguerite de Valois à Chantilly. Cette atti-

tude était de tradition chez lui, il la tenait de son père, et rien que dans les mains apppuyées de cette sorte, il y a comme une signature. Mais ce serait bien là un travail de début, quand François venait d'entrer à la cour de



LOUIS DE CLÈVES, COMTE DE NEVERS, DIT LOUIS MONSIEUR DE NEVERS
Crayon du XVIe siècle, à Chantilly.

France en qualité de peintre d'office, à la mort de Jean son père. Entre les dates 1540 et 1545, le père et le fils se confondent ; bien osé qui saurait sûrement attribuer à l'un ou à l'autre une peinture de cette période. Peut-être pourrait-on insinuer que Jean Clouet avait pris le dessin original sur le

modèle et que François le transcrivit à l'huile sur un panneau après la mort de Louis de Nevers.

Pour être complet, je dirai que Chantilly conserve un autre dessin identique où le personnage est cette fois nommé Saint-Marsault. Mais l'écriture postérieure au dessin est certainement fautive ; Saint-Marsault, simple écuyer d'écurie, n'eût pas à ce point intéressé les artistes de la cour de France.

Entre toutes les autres pièces importantes des galeries Carrara, Lochis et Morelli, dont l'ouvrage nous fournit des reproductions, le portrait de Louis de Nevers ne tient pas le premier rang, mais tel qu'on le soupçonne sous la traduction un peu brumeuse de l'héliographie, et pourvu comme le voici d'une identité bien incontestable, il reste parmi les plus curieux. Il faut remercier M. Frizzoni de nous avoir donné l'occasion d'établir cet état civil, en même temps que nous le devons louer de son érudition et de sa critique avisée et sûre.

Henri BOUCHOT





LES BIBELOTS DU LOUVRE

I



VOILA un titre qui, je le gagerais, va effaroucher quelques lecteurs qui le tiendront pour déplacé. Tel n'est point mon avis, et je trouve que le mot est si parfaitement entré dans la langue française et dans nos usages qu'on le peut bien placer au seuil d'une étude sérieuse : faute de mieux surtout, car il désigne admirablement tout ce qui, parmi les œuvres d'art, n'est ni statue ni peinture, mais cependant a son mérite artistique incontestable ; et ce mérite, dans l'espèce, est doublé d'un intérêt historique si véritable qu'il fera certainement passer sur ce que ce qualificatif pourrait avoir, pour quelques susceptibles, d'irrévérencieux.

Les visiteurs du Louvre ne se comptent pas ; mais parmi ceux qui y entrent, combien s'inquiètent de nos *bibelots* ? Combien surtout se demandent d'où ils viennent, quelle est leur origine et leur histoire ? Beaucoup, en passant dans cette admirable Galerie d'Apollon dont les mesquineries de la

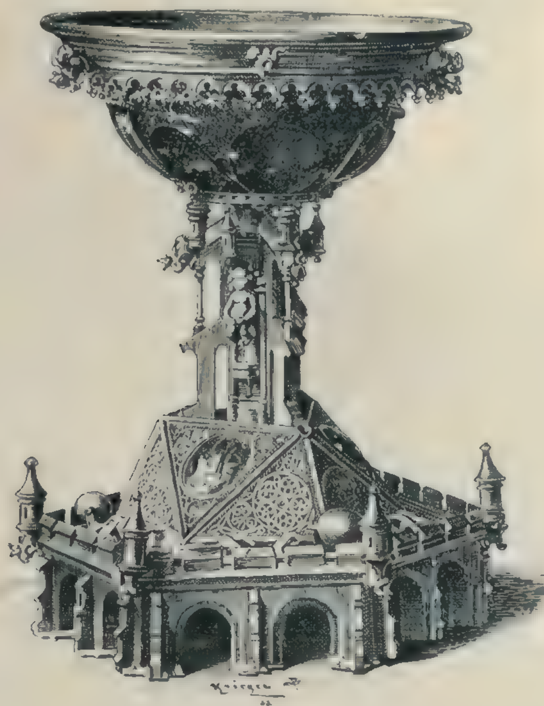
grande entrée du Louvre ne font pas soupçonner les magnificences, sont éblouis par l'éclat de ce vestibule des salles de la peinture ; quelques-uns admirent ou étudient ; mais c'est le petit nombre ; rares sont à coup sûr ceux qui se demandent d'où viennent tant de merveilles et cherchent à leur arracher leur secret.

Je voudrais, dans les quelques pages qui vont suivre, sans entrer dans de trop longs détails auxquels ne peuvent prendre plaisir que les archéologues de profession, faire connaître l'histoire de quelques-uns des *bibelots* qui ornent la Galerie d'Apollon ; montrer, en indiquant leur origine, que non seulement ces œuvres sont parfois belles en elles-mêmes, mais encore représentent en quelque sorte des lambeaux de l'histoire de France. Je ne veux point faire un guide, ce n'est point le lieu, et la place me manquerait pour signaler tout ce qui est intéressant ; mais ce que je puis faire en peu de mots, c'est résumer l'histoire de quelques monuments capitaux, de monuments historiques, pourrait-on dire.

Les collections réunies aujourd'hui dans la Galerie d'Apollon proviennent de quatre sources différentes, trois d'entre elles ayant un intérêt historique véritable : l'ancien Trésor royal, les établissements religieux supprimés à la Révolution, les saisies révolutionnaires, les dons ou les acquisitions. Les deux premières sources sont de beaucoup les plus notables ; ce sont elles surtout qu'on étudiera ici. Et pour commencer, je voudrais dire un mot de ce que le Louvre doit au trésor de l'abbaye de Saint-Denis.

Si on s'en fie aux inventaires, — et c'est une source dont on ne peut guère suspecter la sincérité, — je ne crois guère exagérer en disant que l'abbaye de Saint-Denis possédait à la fin du XVIIIe siècle le trésor le plus riche de toute la chrétienté : Les inventaires de 1534 et de 1634, les guides imprimés à profusion au XVIIe et au XVIIIe siècle, comme l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France* de Dom Félibien, font défiler sous nos yeux éblouis une série de merveilles incomparables. Malgré bien des saignées, dont quelques-unes très considérables — surtout celle qui fut opérée à la fin du XVIe siècle pendant les guerres de religion, le trésor de Saint-Denis à la fin du XVIIIe siècle pouvait encore montrer nombre de pièces remontant aux rois mérovingiens et aux carolingiens, qui avaient tenu en singulière estime la première abbaye de France. Cet ensemble admirable devait s'évanouir ou à peu près à la Révolution qui, continuant les traditions et l'exemple de la monarchie, pensa se

créer des ressources en envoyant à la fonte nombre d'objets dont la valeur intrinsèque était à peu près nulle. Loin de moi de vouloir excuser cette sottise, mais remarquons toutefois que les hommes de la fin du XVIIIe siècle, tout en cédant aux préjugés de leur époque, eurent certains égards pour les monuments puisqu'ils en conservèrent quelques-uns, qu'un Louis XIV ou qu'un



Salière en jaspe et en or
France, XVe siècle. Ancien Trésor royal (Musée du Louvre).

Louis XV n'auraient pas hésité à faire disparaître par mesure fiscale. Si, maintenant que nous sommes éclairés sur l'utilité pratique de pareilles hécatombes, nous pouvons récriminer, et à bon droit, ne devons-nous pas, par contre, accorder des circonstances atténuantes à des hommes qui ont soupçonné, sans le comprendre tout à fait, l'intérêt de certaines pièces et les ont sauvées de la destruction? Et on sait que ce rôle de protecteur était plein de dangers.

Ce qui fut conservé du trésor de Saint-Denis fut partagé, inégalement et assez maladroitement d'ailleurs, entre le Muséum et le Cabinet des médailles

de la Bibliothèque nationale. On ne voit pas très bien la règle qui présida à ce partage. Du moins nous est-il permis de le critiquer, puisque les modernes ont laissé subsister une distribution tout à fait arbitraire. Bref, le Muséum, c'est-à-dire le Louvre, reçut quelques monuments des arts qu'il conserve encore aujourd'hui, monuments dont le nombre fut encore augmenté plus tard par l'entrée dans nos collections d'un certain nombre d'ornements royaux dont les religieux de Saint-Denis avaient la garde de temps immémorial.



Vase antique en porphyre d'Égypte
Monté au XIIe siècle, à Saint-Denis (Musée du Louvre).

Tandis que la Bibliothèque recevait le prétendu trône de Dagobert, œuvre prétendue de saint Eloi, — il s'est trouvé dans notre siècle des savants pour admettre ces deux origines plus que contestables, — tandis que la Bibliothèque recevait l'admirable coupe en sardonyx, dite coupe des Ptolémées, offerte à l'abbaye très probablement par Charles le Chauve pour y être transformée en calice, la précieuse patène qui accompagnait ce vase liturgique prenait le chemin du Louvre. Il est vrai que sur de fausses indications puisées dans les historiens les plus récents de Saint-Denis, on prenait cette soucoupe pour une œuvre du XII[e] siècle, attribution qu'elle a conservée jusqu'à ces dernières années. Mais la critique du monument lui-



Vase arabe en cristal de roche
Provenant de Saint-Denis, xe siècle (Musée du Louvre).

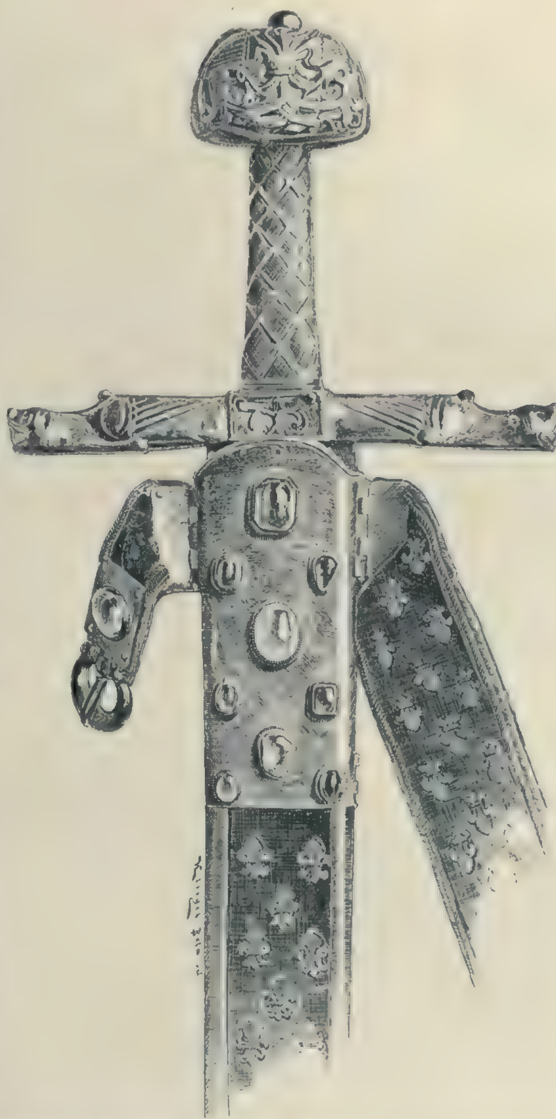
même, aussi bien que les textes judicieusement consultés, ne permettent pas de douter que cette coupe plate en serpentine incrustée de poissons d'or, d'origine orientale, n'ait accompagné la coupe dite des Ptolémées; bien

plus, sa monture, large bandeau d'or semé de pierreries, de verroteries cloisonnées et de perles, nous permet de restituer d'une façon certaine la monture du vase lui-même, telle qu'elle est décrite par les inventaires et reproduite dans les gravures plutôt un peu naïves de l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon. On sait que le canthare bachique dit « Coupe des Ptolémées », chef-d'œuvre de la glyptique antique, fut volé au commencement de ce siècle ; quand on le retrouva, sa monture gemmée avait disparu : on peut voir par là quel intérêt pour nous la patène du Louvre, œuvre carolingienne bien authentique, un peu sauvage d'aspect peut-être, témoin indiscutable d'un luxe que nous font connaître les chroniqueurs, mais dont les spécimens, pour notre pays du moins, sont plutôt rares.

A côté de ce témoin de la munificence des Carolingiens, il faut placer une boîte d'évangéliaire dont la partie supérieure est en or repoussé et ornée d'émaux cloisonnés; une inscription nous apprend que ce somptueux monument fut créé par ordre d'une femme, Béatrix, en l'honneur du Dieu tout-puissant et de tous les saints. Quelle était cette Béatrix? Labarte et Darcel l'ont identifiée avec une petite-fille de Hugues Capet, sœur du roi Robert et femme de Ebles Ier, comte de Reims. Cette identification, qui ferait remonter ce monument au XIe siècle, me paraît des plus soutenables, sûre même, bien que dernièrement le chanoine Bock ait proposé d'y reconnaître Béatrix de Toscane, mère de la fameuse comtesse Mathilde. Mais où Labarte comme Darcel ont eu parfaitement tort, c'est de considérer les émaux qui ornent ce somptueux monument comme byzantins; imitation des émaux byzantins, cela est certain, mais le style du dessin n'a rien de grec, et ces œuvres ont vu le jour peut-être à Reims, peut-être à Saint-Denis, en tout cas en France, et peuvent passer pour d'excellents spécimens de l'art roman. Ce n'est pas ici le lieu de discuter à fond une question aussi délicate et qui pourrait entraîner à de longs développements. Aussi bien, il est à croire qu'aucun archéologue aujourd'hui n'admettrait la naissance sur les bords du Bosphore d'un monument qui porte à un si haut point tous les caractères de l'art tel qu'il fleurit en Occident au XIe et au XIIe siècle.

Mais si, à la rigueur, on pourrait discuter sur la reliure donnée par la comtesse de Reims, il est certain que le Louvre possède trois témoins indiscutables des merveilles créées à Saint-Denis sous l'administration de l'abbé Suger. On sait que celui qui successivement fut ministre de Louis VI et de

Louis VII, non content de l'activité qu'il déploya en faisant œuvre de politique, tint encore à laisser des preuves éclatantes de son passage dans le gouvernement de l'abbaye. Ce fut par ses soins que l'église fut réédifiée à la mode nouvelle, et l'abbatiale de Saint-Denis fut la première grande église du style que nous appelons gothique. Cette église reçut des portes de bronze dont les sujets furent choisis par l'abbé, sujets accompagnés de vers latins que lui-même composa ; il fit faire des vitraux, dont quelques-uns subsistent aujourd'hui et où nous retrouvons son portrait; il fit faire aussi des pièces d'orfèvrerie et ce sont quelques-unes de ces dernières que nous retrouvons au Louvre. Tous ces détails pourraient paraître très hypothétiques, si Suger n'avait pris soin de retracer dans un opuscule spécial l'histoire de son administration abbatiale. C'est là que nous apprenons où l'abbé, en quête de nouveautés, s'adressa pour avoir des artistes, cherchant les plus célèbres, ceux qui avaient la vogue. Pour l'orfèvrerie, il le dit expressément, il fit venir des Lorrains qui s'établirent à l'abbaye, travaillèrent sous ses ordres et créèrent sous ses yeux et peut-être sous son



Épée du sacre des rois de France, dite de Charlemagne
Douzième siècle (Musée du Louvre).

inspiration directe, ces vases admirables sur les montures desquels sont gravés des vers latins que lui-même composa ; médiocre littérature peut-être, mais bien précieuse pour l'historien.

Les vases dont Suger enrichit l'abbaye et que le Louvre a recueillis sont au nombre de quatre : mais tous n'ont point, au point de vue de l'histoire de l'orfèvrerie, la même valeur; une aiguière en cristal de roche, ornée de deux perroquets et d'une inscription en relief formulant un souhait de bonheur pour son possesseur est une œuvre arabe du xe siècle, tout à fait analogue pour la forme et le style de la décoration à une œuvre du même genre qui se trouve dans le trésor de Saint-Marc, à Venise. L'aiguière de Venise porte un nom : l'inscription mentionne le calife d'Égypte El-Aziz-Billah (975-996), ce qui nous reporte au xe siècle. Le monument de Saint-Denis, moins complet, appartient à la même époque certainement, et bien qu'au dire de Suger cette gracieuse œuvre d'art vînt de Sicile, on peut être assuré que l'Égypte la vit naître, tout comme un calice en cristal de roche, venu également de Saint-Denis que possède le Louvre et qui s'y trouvait déjà sans doute — moins la monture très postérieure — au temps du célèbre abbé. Mais si cette aiguière attire le regard par ses formes élégantes et les difficultés qu'a dû surmonter le lapidaire, bien autrement somptueuses, bien autrement intéressantes sont pour nous les trois autres pièces : l'une, un vase égyptien en porphyre, est devenue sous les mains des artistes lorrains une aiguière en forme d'aigle, d'un admirable parti pris, d'une sûreté d'exécution telle qu'on peut la baptiser l'une des plus belles œuvres de l'orfèvrerie du moyen âge; une autre, un vase de sardonyx antique, qui a été transformé en aiguière de forme très orientale; une troisième enfin, un vase antique de cristal de roche, a été modifié complètement par les habiles orfèvres qui se sont évertués à en faire une merveille filigranée et gemmée, tandis que Suger appelait à son secours toutes les ressources de la prosodie latine du xiie siècle pour raconter en deux vers l'histoire complète de ce monument : la reine Alienor donna ce vase, qu'elle tenait de son grand-père le comte de Poitiers, qui l'avait reçu d'un émir d'Espagne, au roi Louis VII; le roi en fit présent à Suger qui l'offrit aux saints.

Dans le partage des dépouilles de Constantinople, en 1204, les Vénitiens se taillèrent évidemment la part du lion; néanmoins, la France bénéficia du pillage et c'est à cette source passablement impure qu'il faut faire


MATHEVS
LVCAS

remonter sans doute tout d'abord deux bas-reliefs en argent repoussé et dorés, l'un représentant simplement la croix accompagnée de deux rinceaux symboliques, l'autre une scène bien fréquemment reproduite par les artistes byzantins, les saintes femmes venant visiter le tombeau et apprenant d'un ange la résurrection du Christ. Je ne pense pas que ces monuments appartiennent au xe siècle, c'est-à-dire à la plus florissante époque de l'art byzantin; quel que soit le respect qu'on doive aux archéologues qui ont émis cette opinion, ces deux pièces devaient être très neuves quand les Croisés les emportèrent ; mais peu importe, ce sont encore des monuments vénérables, des témoins de l'histoire de France, moins glorieux assurément que les vases de Suger, dignes cependant de tous les égards ; la quatrième croisade n'est peut-être pas un des actes les plus louables de ce qu'on a dénommé un peu pompeusement les *Gesta Dei per Francos*, mais c'est un fait historique dont il est toujours intéressant de retrouver les traces palpables. Un médaillon en lapis incrusté d'or, dont l'analogue, au point de vue de la technique, se trouve à Venise, a sans doute la même source ; amulette byzantine, *encolpion*, comme disaient les Grecs, cet objet bordé de perles constitue pour l'histoire de l'art un document des plus précieux. Saint Denis devait plus tard, au commencement du xve siècle, en 1408, recevoir d'autres œuvres byzantines. L'empereur



Vierge en argent doré
Offerte par la reine Jeanne d'Évreux à Saint-Denis.
France, xive siècle (Musée du Louvre).

Manuel II Paléologue, en souvenir de sa visite à l'abbaye, fit cadeau d'un manuscrit des œuvres de saint Denis l'Aréopagiste, enrichi des portraits de la famille impériale ; les moines se chargèrent d'orner d'orfèvrerie et d'ivoire ce volume somptueux qui devait prendre place au Louvre à côté d'autres œuvres en ivoire, également d'époque carolingienne, qui primitivement ont servi de reliures.

On peut voir, par cette trop rapide énumération, quels monuments capitaux, au point de vue historique et artistique, ont enrichi le Louvre en provenance de Saint-Denis. Ce ne sont pourtant pas là toutes les merveilles qu'on y devait recueillir. Les moines gardaient jalousement les ornements royaux qui servaient au sacre des rois de France. De ces ornements, un certain nombre, et des plus importants, nous sont parvenus : tout d'abord l'épée *Joyeuse*, que quelques-uns de nos contemporains ont qualifiée mal à propos *Épée de Charlemagne*, mais que les moines de Saint-Denis, plus modestes, plus défiants ou doués d'un sens critique plus aigu, nommaient seulement l'épée dite de Charlemagne, ce qui constitue une petite différence. C'est une belle œuvre de l'époque romane, qui, malgré quelques restaurations maladroites et peu déguisées, offre un type assez parfait de l'épée chevaleresque. Le pommeau d'or et les quillons terminés par des basilics, la lame très probablement ancienne, bien que fourbie bien des fois, constituent un véritable monument historique qui a très probablement vu le jour au temps de Philippe-Auguste, ce qui est déjà une antiquité fort respectable ; les éperons d'or sont, en partie, de même époque, mais ont été quelque peu défigurés par une remise à neuf qu'il faut imputer aux orfèvres du premier empire à sa naissance ; l'agrafe du manteau royal en argent niellé et gemmé, en forme de losange, orné d'une admirable fleur de lys, n'est point, à coup sûr, un monument du règne de saint Louis, mais remonte très probablement à l'époque de Philippe le Bel ; je mentionne seulement pour mémoire la bague dite de saint Louis, sur laquelle on a dit beaucoup d'erreurs très manifestes et la main de justice dans laquelle peu de choses sont anciennes ; mais il est deux monuments de provenance royale devant lesquels il faut s'incliner : la Vierge en argent repoussé et doré, offerte par la reine Jeanne d'Évreux, veuve de Charles le Bel, en 1339, la plus belle vierge française en orfèvrerie que nous connaissions, œuvre d'une grandeur de style et d'exécution incomparable ; puis le sceptre d'or à l'effigie de Charlemagne, monu-

ment vénérable et authentique entre tous, qui a fourni à certains archéologues la matière de quelques dissertations si ineptes qu'il vaut mieux oublier les noms de leurs auteurs : le sceptre que possède le Louvre, est tel aujourd'hui, sauf des restaurations insignifiantes, qu'il était quand, en 1379, il fut remis en garde aux religieux de Saint-Denis. Œuvre probable d'un orfèvre de Charles V, Hennequin du Vivier, celui-là même qui avait fait la « belle couronne du roi » et qui fut la montrer à l'empereur Charles IV à l'abbaye de Saint-Maur-des-Fossés, lors du voyage de ce souverain en France, ce monument exquis retrace en trois bas-reliefs trois scènes de la vie du patron du roi de France qui l'a fait exécuter, scènes inspirées de la chronique du faux Turpin : Charlemagne recevant de saint Jacques l'ordre de délivrer l'Espagne des Infidèles; la vision d'un clerc avant la bataille où les Infidèles doivent être défaits; saint Jacques arrachant des mains du démon l'âme de l'empereur d'Occident; une statue de Charlemagne, majestueuse malgré ses petites proportions, couronne cet ensemble; l'ampleur de son style peut soutenir la comparaison avec les plus belles œuvres françaises du XIVe siècle. Ce n'est point là, je le répète, un bâton de chantre, mais bien le sceptre remis en 1379 à Saint-Denis; l'inventaire dressé en ce moment même en témoigne d'une façon assez probante pour qu'on puisse négliger une opinion saugrenue et légèrement partiale.



SCEPTRE EN OR DE CHARLES V
A l'effigie de Charlemagne.
France, XIVe siècle (Musée du Louvre).

Au surplus assez de portraits royaux nous montrent les ornements du sacre, et on aurait peut-être bien fait de consulter ces documents

irrécusables avant de mêler, d'une manière fâcheuse, la politique et l'archéologie.

Mais j'arrête ici ce trop long article dans lequel je n'ai pu donner que des indications très sommaires, chacun des monuments méritant lui-même une véritable monographie. Quelque rapides que soient ces indications, peut-être suffiront-elles aux yeux du lecteur à prouver ce que je disais en commençant, que certains des *bibelots* du Louvre sont des lambeaux de l'histoire de France, des documents à consulter, et combien plus somptueux et plus parlants! tout aussi bien qu'une charte ou un diplôme.

Emile MOLINIER.

(A suivre.)



ARCHIVES ET DOCUMENTS

UN DESSIN INÉDIT DE PISANELLO

AU MUSÉE DE COLOGNE



Peu d'artistes ont préparé leurs œuvres avec autant d'amour que l'illustre peintre et médailleur véronais Pisanello ; nous connaissons jusqu'à quarante ou cinquante études pour un seul de ses tableaux, et qui sait combien ont disparu ! Dans sa consciencieuse monographie [1], M. Gustave Gruyer s'est attaché à dresser la liste des dessins qui ont servi à préparer les différentes compositions du maître ; ce travail n'est plus à refaire. Tout au plus s'il est possible d'ajouter au catalogue dressé par M. Gruyer quelques pièces perdues dans des collections peu connues. C'est à quoi je m'appliquerai dans le présent essai, en fondant mes observations dans celles de mon savant confrère et ami.

Je commencerai par le *Saint Hubert* ou *Saint Eustache*, qui, après avoir été longtemps relégué dans la collection Ashburnham, vient de faire son entrée à la National Gallery. C'est un tableau de petite dimension, qui a tellement noirci, malgré les nombreuses touches d'or, qu'on ne distingue plus du tout le fond. Il manque, en outre, complètement d'air.

Un dessin que j'ai découvert, il y a plusieurs années, au musée de Cologne et que l'érudit directeur de cette belle galerie, M. le professeur Aldenhoven, vient de faire photographier à mon intention, contient l'étude pour l'ours que le maître a placé dans sa composition de la National Gallery, si pittoresque et si touffue.

Au même tableau se rapportent les dessins suivants du recueil Vallardi (musée du

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1893-1894. Sur le somptueux volume consacré à Pisanello, par M. Venturi, voy. la *Revue de l'art ancien et moderne* de 1897 (t. I, p. 67) et le *Repertorium* de 1897 (p. 158-161 ; article de M. le Dr Gronau). — Dans un travail récent (*Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 202), M. de Schlosser revendique en faveur d'Altichieri de Vérone la belle étude de femme en buste, exposée au Louvre sous le nom de Pisanello.

Louvre) : le saint, fol. 163, 229 ; les chiens, fol. 145, 165, 206, 220, 221 ; le cheval, fol. 145, 161, 163, 207 ; l'ours, fol. 207, 227, 228, 232 ; les lièvres, fol. 227, 235-237, 241, 242 ; les cerfs, fol. 259 ; les canards, les hérons et les grues, fol. 263, 279-281.

Constatons que la scène principale n'est ici qu'un prétexte pour représenter toute une ménagerie — ours, cerfs, lièvres, lévriers, chiens d'arrêt et épagneuls, faucons et hérons, et pour développer un de ces paysages rocailleux si chers aux Primitifs.

Pour un autre tableau de la National Gallery, beaucoup moins compliqué, la *Vierge apparaissant à saint Georges et à saint Antoine abbé*, l'on n'avait signalé jusqu'ici qu'une seule étude, conservée à Vienne dans la collection Albertine (saint Georges y est coiffé d'une sorte de turban à panache, tandis que, dans le tableau, il porte un immense sombrero). Mais la comparaison de ce dessin avec un autre de la collection de Chantilly [1] nous prouve que les deux personnages représentés dans celui-ci, debout, la jambe gauche légèrement repliée, vêtus de riches mantelets à plumes, se rapportent également au saint Georges.

L'*Adoration des Mages*, du musée de Berlin, semble avoir été préparée par les études suivantes du recueil Vallardi, qui s'y rapportent plus ou moins directement. Un des personnages, fol. 19 (Bode, p. 4) ; — les oiseaux, le héron, fol. 248 ; le bœuf, fol. 199, 201, 203, 204 ; l'âne, fol. 270 ; les chameaux, fol. 195, 196 ; le paon, fol. 237.

Le *Saint Georges* de l'église Sainte-Anastasie a été précédé d'une longue série d'études, dont voici le relevé : recueil Vallardi, fol. 92, profil de la princesse tourné à droite ; fol. 92 v°, le même profil tourné à gauche ; fol. 93, le même profil tourné à droite ; fol. 61, des lévriers ; fol. 93 *bis*, la tête du chien muselé ; fol. 219, l'épagneul (en sens inverse) ; fol. 141, des têtes de chevaux (cheval de profil) ; fol. 143, la tête complète avec le harnachement (premier cheval de gauche) ; fol. 144, la tête du cheval de droite à l'extrême droite ; fol. 231, le cheval vu de dos ; fol. 24-30, des meneaux en style flamboyant qui me semblent se rattacher aux édifices occupant le fond de la fresque. Le *Tartare* du même recueil (E. S. I.) forme l'étude pour le cavalier placé à l'extrême gauche dans la fresque de Sainte-Anastasie. La figure a perdu en précision et en vivacité en passant du papier sur le mur.

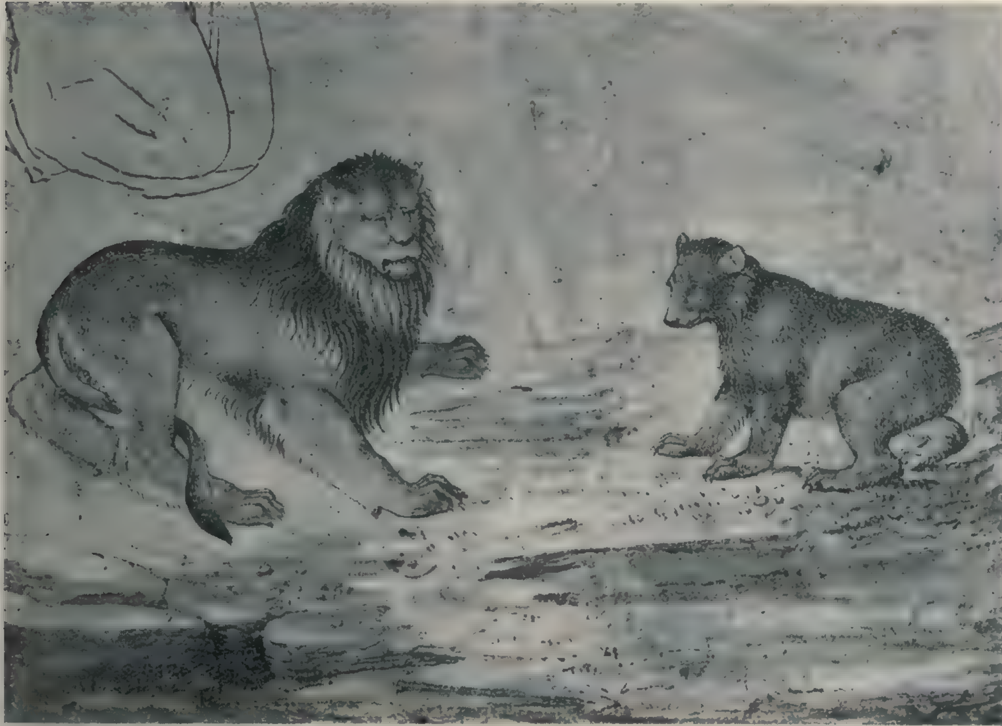
La collection Albertine, à Vienne, contient également plusieurs dessins relatifs à la fresque de Sainte-Anastasie. Ce sont : une étude pour un des motifs d'architecture (« Scuola romana », n° 3) ; trois études de profil pour la tête de la sainte (n° 7). M. Wickhoff, dans son savant catalogue, attribue ces dessins à un élève ; mais quoique inférieurs à ceux du recueil Vallardi, ils me paraissent de la main du maître.

Enfin la collection Malcolm, récemment acquise par le British Museum, renferme six études pour le pendu représenté au fond de la fresque, une autre pour la princesse vue de profil, une copie pour un jeune homme vu de face [2].

[1] Charles Ephrussi, *A propos de Vittore Pisano, de M. Aloiss Heiss*, p. 13. — G. Gruyer : *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. I, p. 209. — Wickhoff, *Die Handzeichnungen der Albertina*.

[2] *Jahrbuch der k. Pr. Kunstsammlungen*, 1894, p. 259-260 (article de M. Sidney Colvin).

Un double enseignement se dégage du rapprochement entre les dessins et les peintures de Pisanello : l'artiste préparait ses compositions au prix d'un labeur infini ; d'autre part, le peintre était décidément inférieur au dessinateur. Le pinceau alour-



Pisanello. — Étude d'après un Lion et un Ours
Musée de Cologne.

dissait ses contours tracés d'une pointe si fine, si spirituelle ; ses études de détail, d'une netteté miraculeuse, se heurtaient et se choquaient les unes contre les autres lorsque le maître essayait de les fondre en une commune harmonie. La composition devenait confuse à force d'être touffue. Ah ! si Pisanello avait été initié, comme les Florentins, aux arcanes de la perspective linéaire ! Oui, mais n'aurait-il pas perdu, à devenir plus savant, quelques-unes de ses qualités natives ? Acceptons-le donc tel qu'il est : en dépit de certaines lacunes, il y a ample matière à admiration.

E. MÜNTZ.

BIBLIOGRAPHIE

A. de Beruete. — **Vélasquez**, préface de M. Léon Bonnat, membre de l'Institut ; illustrations par MM. Braun, Clément et Cie. Laurens, éditeur.

L'attention des critiques s'est volontiers portée sur Vélasquez : il suffit de rappeler les livres de William Sterling (1865), de Stevenson (1895), de Walter Amstrong (1897), publiés en Angleterre ; de Carl Justi (1888), en Allemagne ; de Cruzada Villaamil (1885), en Espagne ; de Paul Lefort (1890), en France, et aussi les innombrables articles de revues du monde entier, parmi lesquels il convient de citer tout particulièrement ceux d'Aranjo Sanchez et de Pedro de Madrazo à Madrid, de M. Émile Michel, à Paris. Ces divers travaux donneraient à supposer que tout a été dit sur le maître espagnol. Il n'en est rien cependant et M. de Beruete vient de lui consacrer un nouveau volume, superbe monument élevé en son honneur, par un Castillan de race qui manie le français en véritable lettré. Écrit avec une conscience absolue, à l'aide de documents d'archives étudiés méthodiquement, ce livre éclaire bien des points de la vie du peintre de Philippe IV, restés obscurs jusqu'alors. C'est incontestablement le résumé le plus substantiel et le plus exact des dernières découvertes de l'érudition.

Ce n'est cependant pas par le côté documentaire que ce travail nouveau nous intéresse le plus particulièrement, c'est surtout par la conscience avec laquelle l'auteur a fait connaître l'œuvre du maître, par le soin qu'il a mis à discuter l'authenticité des diverses toiles qui lui sont attribuées, en les faisant passer les unes après les autres au crible d'une critique sévère et raisonnée. Aussi, M. de Beruete est-il arrivé à séparer l'ivraie du bon grain, à redresser de nombreuses erreurs depuis longtemps accréditées comme articles de foi. Pour obtenir ce résultat, sa qualité de peintre et de peintre de talent n'a pas peu servi à l'écrivain. Avec une incontestable autorité, M. de Beruete a classé chronologiquement les ouvrages de Vélasquez, étudié et expliqué, sans qu'il y ait probablement à y revenir, les transformations successives, plus ou moins apparentes, de son talent, ou pour parler plus justement, les différentes phases de son génie. Malgré son enthousiasme justifié, il ne tombe jamais dans le dithyrambe et fait montre, en toute circonstance, d'une rare finesse, d'un tact parfait et d'un sens critique des plus clairvoyants.

Un autre attrait de l'ouvrage, et non le moindre, c'est la chaude et vibrante préface de M. Léon Bonnat, qui en quelques pages émues exprime son admiration pour son grand ancêtre. Qui d'ailleurs pouvait parler avec plus de compétence et d'autorité du peintre de *las Meniñas*, des portraits de *Philippe IV*, de l'*Infant don Baltazar Carlos*, que le peintre de l'*Assomption* de l'église Saint-André à Bayonne, des portraits du *Cardinal Lavigerie*, de *M. Joseph Bertrand*, et de tant d'autres chefs-d'œuvre de vie et de sincérité puissante ?

Ajoutons, pour ne rien omettre, que le volume est des plus remarquables au point de vue typographique. Il montre comme frontispice un superbe portrait de Vélasquez, eau-forte de M. Léon Bonnat, aussi vaillant graveur que peintre, et renferme un grand nombre de photogravures tirées à part et d'illustrations intercalées dans le texte, reproduites par les procédés de la maison Braun, ce qui est tout dire.

P. L.

Hans Demiani. — **François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn** (l'étain artistique). Leipzig, Karl.-W. Hiersemann, 4° 114, seiten 50 tafeln, Lichtdruck (114 pages et 50 planches photographiques).

Il s'agit, comme le titre l'indique, de l'œuvre de Briot et de celui d'Enderlein, deux artistes qui ont fait de l'étain l'usage le plus distingué. Avant M. Germain Bapst on ne s'était guère occupé de l'histoire de ce métal d'aspect modeste. Seulement le savant français n'a pas fait une étude spéciale des productions de la Renaissance. Aussi le travail de M. Demiani vient-il combler une lacune importante. Il nous donne une biographie de François Briot basée sur les recherches de Castan, de Chabouillet, etc. Pour le savant chercheur, le plat de la *Tempérance* est la seule production que l'on doive à Briot et, à ses yeux, maintes attributions sont aussi injurieuses que peu justifiées. M. Demiani a reconstitué l'heureuse carrière d'Enderlein, Bâlois d'origine, fixé à Nurenberg, devenu le copiste et l'imitateur du lorrain Briot. L'auteur s'occupe également de divers ateliers de l'Allemagne et de ceux de Bâle, de Montbéliard, etc. Jamais érudit ne fut plus à même de traiter son sujet. M. Demiani a trouvé, en effet, dans sa collection d'étains, la plus considérable peut-être que l'on connaisse, une foule de données précieuses. Il a poursuivi ensuite ses investigations dans les principaux musées de l'Europe. Nous nous plaisons même à croire qu'il abordera un jour l'histoire générale de l'étain.

M. Demiani s'est appliqué avec beaucoup de conscience à découvrir les sources où sont allés puiser les artistes de l'étain. Il cite des estampes d'Etienne Delaune, de Théodore de Bry, de Jean-Théodore de Bry, etc. Il établit que Briot a trouvé le modèle de la *Tempérance* dans une esquisse émanant de l'atelier du Primatice ou de quelque autre membre de l'école de Fontainebleau ; enfin, il mentionne l'usage des plaquettes originales ou surmoulées : l'ouvrage est enrichi de cinquante belles reproductions en phototypie.

J. D.

Pierre de Nolhac. — **Histoire du château de Versailles.** — Sous ce titre va commencer incessamment la publication du grand ouvrage que préparait depuis longtemps notre éminent collaborateur, et qui formera deux volumes in-folio, enrichis d'une magnifique illustration documentaire. Nous venons de recevoir les premières bonnes feuilles. Il nous suffira, pour aujourd'hui, de rappeler que les premiers chapitres du livre sont les articles mêmes sur *la Création de Versailles*, dont la *Revue* a eu la primeur, au cours de l'an passé.

J. C.

LISTE

DES

OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le quatrième trimestre de 1898.

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

L'Archéologie dans le département du Tarn; par le baron DE RIVIÈRES. *Caen*, lib. Delesques, in-8°, et grav.

L'Autel cribolique de Maule; par le comte DE DION. *Versailles*, imprim. Cerf, in-8°, avec grav.

Le Carrelage de l'abbaye de Champagné (Sarthe), d'après les pavés retrouvés sur l'emplacement du chœur de l'église de cette abbaye; par Jules CHAPPÉE. *Mamers*, imp. Fleury et Dangin, in-8°, avec grav.

Découvertes gallo-romaines à Larchant (Seine-et-Marne); par Eug. THOISON. *Paris*, imprimerie Nationale, in-8°.

Découvertes archéologiques dans le grand-duché de Luxembourg de 1845 à 1897; par Jules KEIFFER. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Dons au musée archéologique de la ville de Reims et fouilles archéologiques. *Troyes*, imp. Nouel, in-8°.

Eglise Saint-Pierre de Caen. Curieux pèlerinage d'une confrérie de l'église Saint-Pierre au mont Saint-Michel; par Eugène LIOT. *Caen*, Adeline, in-16 et 2 pl.

En Grèce. A propos du cinquantenaire de l'Ecole française d'Athènes. Excursion archéologique; par Alph. GOSSET. *Reims*, Monce, in-8°.

Excursion archéologique à Sablé, Solesmes et dans la Champagne-Hommet; compte rendu par le marquis DE BEAUCHESNE et Robert TRIGER. *Le Mans*, lib. de Saint-Denis, in-8°, avec grav.

Exploration archéologique dans le Morbihan. Tumulus et Dolmen à chambre circulaire du Nelhouët en Caudan; par A. MARTIN. *Paris*, lib. Leroux, in-8°, avec fig.

Le Fer à hosties de l'église de Soudeilles (Corrèze); par X. BARBIER DE MONTAULT. *Tulle*, imp. Crauffon, in-8°.

Les Fouilles de Vertault (Côte-d'Or) en 1895, 1896 et 1897; par Fernand DAGUIN. *Paris*, Picard, in 8°, avec fig.

Le Fronton ouest du Parthénon; par A. DE RIDDER. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Inventaire général des piles gallo-romaines du sud-ouest de la France et particulièrement du département du Gers; par Philippe LAUZUN. Avec dessins de M. le commandant Lac de Bosredon. *Caen*, lib. Delesques, in-8°, avec gravure.

« Ma trouvaille, » note lue à la réunion générale de la Société archéologique de Vendôme; par Jean MARTELLIÈRE. *Vendôme*, imp. Empaytaz, in-8°.

Monuments contemporains des deux premières dynasties récemment découverts en Egypte; par le vicomte J. DE ROUGÉ. *Paris*, Picard, in-8°.

Les Musées d'antiquités et d'ethnographie scandinaves. Opportunité de la création d'un musée ethnographique de la Champagne; par le docteur O. GUELLIOT. *Reims*, lib. Michaud, in-8°.

Notes sur deux cuillers en bronze des XVe et XVIe siècles trouvées en Forez;

par Noël THIOLLIER. *Montbrison*, imp. Brassart, in-8° et photogravure.

Notes archéologiques et topographiques sur le fort de Saint-André; par M. BAYOL. *Avignon*, lib. Seguin, in-8°, avec fig. et plan.

Notes d'archéologie russe; par G. KATCHERETZ. *Paris*, lib. Leroux, in-8°, avec fig.

Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Normandie pendant l'année 1897; par E. DE BEAUREPAIRE. *Caen*, lib. Delesques, in-8°.

Recherches sur l'histoire des corps d'arts et métiers en Roussillon; par Alphonse DRAPÉ. *Paris*, lib. A. Rousseau, in-8°.

Les Ruines du Grand-Bouchet; par R. DE SAINT-VENANT. *Vendôme*, imp. Empaytaz, in-8°.

Travaux et découvertes archéologiques dans le département de la Corse pendant les années 1893 à 1897. Rapport fait à la Société française d'archéologie, par Louis CAMPI. *Paris*, lib. Picard, in-8°.

Une boîte de style mycénien trouvée en Egypte; par Édouard NAVILLE. *Paris*, lib. Leroux, in-8°, avec fig.

Une mosaïque de Carthage représentant les Mois et les Saisons; par René CAGNAT. *Paris*, Picard, in-8° et planche.

L'Art du moyen âge. Education artistique et industrielle au moyen âge et aujourd'hui, conférence faite devant la Société scientifique et littéraire des instituteurs de France; par Henri BIGEON. *Paris*, imp. de l'école municipale Estienne, in-8°.

Dédale et Pasiphaé; par Ludwig POLLAK. *Paris*, lib. Leroux, in-8° et planche.

Excursions historiques et archéologiques aux environs de Pavilly; par Georges DE ROBILLARD DE BEAUREPAIRE. *Caen*, lib. Delesques, in-8° et grav.

Les Grands Centres artistiques de l'Italie (Rome, Florence, Venise); par Paul VITRY. *Melun*, imp. administrative, in-8°.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses. — Notices sur les vues.

Histoire de Lonlay-l'Abbaye depuis les temps les plus anciens, avec une monographie complète de l'ancienne église abbatiale et de l'église actuelle de Lonlay, et une histoire du fief de Fredebise, de la ville et château de Domfront et Notre-Dame-sur-l'Eau; par H. LE FAVERAIS. *Mortain*, lib. Leroy, in-8°, avec plan et grav.

Le Mans à travers les âges, notice lue à la séance générale de la Société archéologique du Maine, le 1er septembre 1898, par Robert TRIGER. *Le Mans*, lib. de Saint-Denis, in-8°.

Note sur Fontaine-Etoupfour (1672); par Ch. DE BEAUREPAIRE. *Caen*, lib. Delesques, in-8° et plan.

Notice sur la chapelle du collège de Châlons-sur-Marne; par le P.-L. CARREZ. *Châlons-sur-Marne*, imp. Martin frères, in-8°.

Les Orgues de l'abbaye de la Très Sainte-Trinité de Vendôme; par Jules BROSSET. *Vendôme*, imp. Empaytaz, in-16.

L'Ornement mortuaire de Saint-Nicolas-en-Havré, à Mons (Belgique); par L. MARSAUX. *Caen*, lib. Delesques, in-8°.

Histoire d'un médaillon disparu (Justinien et Bélisaire); par E. BABELON. *Paris*, Picard, in-8°, avec fig.

Catalogue général illustré de monnaies françaises. Les Bourbons (1585-1789). *Paris*, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois, 2e édition, in-18 jésus.

Les Jetons du pont de Toulouse; par Emmanuel DELORME. *Toulouse*, imp. Chauvin et fils, in-8°.

Médailles françaises inédites ou peu connues; par R. RICHEBÉ. *Paris*, Serrure, grand in-8°.

Souvenirs numismatiques du tir français avant 1789; par Jules FLORANGE. *Paris*, J. Florange, 21, quai Malaquais, in-4°, avec 60 dessins et 8 planches hors texte.

A concise Dictionary of Greek and Roman antiquities; based on sir William SMITH's larger dictionary, and incorporating the results of modern research; with over 1.100 ill. taken from the best examples of ancient Art. *New-York*, Holt, in-4°.

L'abbaye d'Aulne, description par G. BOULMONT. *Namur*, Delvaux, in-8°.

Abbeys and Churches of England and Wales descriptive, historical, pictorial; Ed. by T. G. BONNEY. *London*, Cassell, in-8°.

L'Abito primitivo dei frati minori ; appunti ai progrettisti per la dipintura della basilica di S. Antonio di Padova. *Padova*, tip. dell' Ancora, in-8°.

Abteien und Klœster in Osterreich ; Heliogravuren nach naturaufnahmen von Otto Schmidt. Text von P. Cölestin Wolfsgruber. *Wien*, Heck, in-fol.

A propos des deux sceaux hétéens ; par K.-J. Basmadjian. *London*, Harrison, in-8°.

Arion Mythologische Untersuchungen; von Karl Klement. *Wien*, Holder, in-8°.

L'Arte a Citta di Castello; opera di Magherini-Graziani. *Florence*, Olschki, in fol.

Avec 163 gravures dans le texte, 86 planches et un atlas de planches coloriées, 500 fr.

L'Arte già Archivio storico dell' arte. Anno I, fasc. 1. *Roma*, Danesi, in-4°.

Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma. Opera di Federico Hermanin. La chiesa dei SS. Abbondio ed Abbondanzio in Rignano Flaminio presso Roma, da Domenico Tumiati.

L'Arte in Italia nel secolo XV e XVI ; Opera di C.-J. Cavallucci. *Firenze*, Le Monnier, in-8°.

Forme le tome III de : *Manuale di storia dell' arte*.

Beitræge zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. I. Zur Kenntnis der mittlelichen Schnitzaltære Schleswig-Holsteins. Mit einem Verzeichnis der aus der zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik. Von Adelbert Matthaei. *Leipzig*, Seemann, in-4°.

Centenario della Nascita di Alessandro Bonvicino detto il Moretto ; numero pubblicato per cura della tipografia A. Luzzago. *Brescia*, Luzzago, in-8°.

Délégation en Perse; compte rendu sommaire des travaux archéologiques ; par J. de Morgan. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschætze der Lander deutscher Zunge ; von G. Ebe. III. Malerei. Deutsche Schulen. *Leipzig*, Otto Spamer, in-8°.

Das deutsche Zimmer vom Mittelalter bis zur Gegenwart; von Georg Hirth. *Munchen*, Hirth, in-4°.

Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc.. jusqu'à la fin du XVII[e] siècle ; par F. Donnet. *Bruxelles*, Vromant, in 8°.

Due Affreschi di scuola del Mantegna; opera di G.-B. de Toni. *Padova*, tip. del Seminario, in-8°.

Egypt Exploration Fund. Archæological Report 1898; Comprising the Work of the Egypt Exploration Fund. Edited by F.-L. Griffith. *London*, Frowde, in-4°.

Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVI[e] siècle; d'après les manuscrits de Corneille Gailliard. Deuxième partie. *Bruges*, L. de Plancke, in-4°.

Excavations at Jerusalem, 1894-1897 ; by Frederick Jones Bliss; Illustrations by A. Campbell Dickie. *London*, the Committee of the Palestine Exploration Fund, in-8°.

Führer durch Pompeji, auf Veranlassung des Kaiserlich deutschen archæologischen Instituts verfasst von August Man. Dritte verbesserte und Vermehrte Auflage. Mit 32 Abbildungen. *Leipzig*, Engelmann, in-8°.

Geschichte Roms und der Pæpste im Mittelalter ; von Hartmann Grisar. *Freiburg im Breisgau*, Herder, in-8°.

Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften; von Wilhelm Klein. Zweite verbesserte Auflage. *Leipzig*, Veit. in-8°.

Historia de Cataluna. Sus Monumentos, sus artistas; por Antonio Bori y Fontesta. *Barcelona*, Henrich, in-8°.

Die Innen-Raume der Kœniglichen alten Residenz in München ; Herausgegeben von G. Böttger. *München*, Loehle, gr. in-fol.

Inschriften und Darstellungen rœmischer Kaisermünzen von Augustus bis Diocletian. Mit vier Tafeln in Lichtdruck : von Gustav Grunau. *Biel*, Ernst Kuhn, in-8°.

Kaiser Heinrich II am Münster zu Thann. Ein Beitrag zur oberrheinischen Kunstgeschichte von Heinrich Lempfrid, *Strasbourg*, Dumont-Schauberg, in-8°.

Kirchen-Malereien im romanischen und Gothischen Stile ; von A. Nietfling. *Berlin*, Hessling, in-fol.

Die Kunst des XV und XVI Jahrhunderts in Deutschland une den Niederlanden. *Leipzig*, Seemann, in-8°.

Forme le tome III de : Adolf Philippi. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen.

Der Kunstschatz. *Wi n*, Gerlach, in-4°.

Manuale di storia dell' arte; di C.-J. CAVALLUCCI. *Firenze*, Le Monnier, in-8°.

Vol. III. L'arte in Italia nel secolo XV; nel secolo XVI; glossario.

Il moretto da Brescia; di Molmenti POMPEO, *Firenze*, Bemporad, in-8°.

Neujahrswünsche des XV Jahrhunderts; herausgegeben von Paul HEITZ. *Strasbourg*, Heitz, in-fol.

Poviest hrvata od najstarijih Vremena do svrsetka XIX stoljéca. Napisao ju Vjekoslav Klaic. Sa 121 illustracijom. *Zagreb*, Hartman, in-4°.

Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius; von A. KALKMANN. *Berlin*, Weidmann, in-8°.

Rambles of an antiquary; by the late Rev. HOOPPELL. *London*, Frowde, in-8°.

The Records of Merton Priory in the County of Surrey; by major Alfred HEALES. *London*, Frowde, in-4°.

Les Reliques de Sainte-Julienne de Cornillon; par A. MONCHAMP. *Liège*, Demarteau, in-8°.

Renaissance Masters; the Art of Raphael, Michel-Angelo, Leonardo da Vinci, Titian, Correggio and Botticelli; by G.-B. ROSE. *New-York*, Putnam, in-8°.

Rom von Reinhold Schœner. Mit 290 original-Illustrationen von Alcardo und Amadeo Terzi. Herausgegeben von Emil ENGEL. *Wien*, Engel, in-fol.

Vom alten Rom; von Eugen PETERSEN. *Leipzig*, Seeman, in-4°.

Catalogue d'une série de monnaies grecques et romaines, de médailles et jetons historiques, composant les collections du comte de Castelmont, à Rome, et des héritiers de feu M. Nicolaas Jacobus Noordwijns. *Amersfoort*, Michielsen, in-8°.

Loi de la numismatique musulmane, classement par séries et par ordre de poids des monnaies arabes du Cabinet des médailles de Paris; par G. MAUSS. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Die Medaillen und Plaketten der Kunstsammlung W. P. Metzler in Frankfurt am Main; beschrieben und erlautert von Julius CAHN. *Frankfurt a.-M.*, Baer, in-fol.

Les Médailleurs français contemporains, recueil de 442 médaillons modernes publié sous la direction et avec une préface de Roger MARX, contenant 32 pl. en phototypie. *Paris*, Le Soudier, in-4°.

Monete e conii nella storia del diritto siculo dagli Arabi ai Martini; con documenti pel C.-A. GARUFI. *Palermo*, Reber, in-8°.

Monete greche, del Dott. Solone Ambrosoli; con 200 fotoincisioni nel testo e due carte geografiche. *Milano*, Ulrico Hoepli, in-8°.

Manuali Hoepli.

Monete Greche. Tipi delle monete greche. Opera di Solone AMBROSOLI, *Milano*, Ulrico Hœpli, in-8°.

Moneta nella storia del diritto siculo dagli Arabi à Martini. L'Unitai monetaria normanna; con due cataloghi monetari; par C.-A. GARUFI. *Palermo*, Alberto Reber, in-8°.

Les Monnaies en or d'Alexandria Troas; par J.-Adrien BLANCHET. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Die Münzen der griechischen Stædte Dalmatiens; von Josef BRUNSMID. *Wien*, Hölder, in-8°.

Abhandlungen des archaeologisch-epigraphischen Seminares der Universitæt Wien. Heft XIII.

Der Münzsammler. Ein Handbuch für Kenner und Anfænger; von E.-A. STUCKELBERG. Mit 200 Originalabbildungen. *Zürich*, Fussli, in-8°.

Notes sur trois pièces de ma collection. Numismatique; par F. VERMEYLEN. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Notice numismatique sur le concordat monétaire suisse de 1825; par le Dr C.-F. TRACHSEL. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Numismatique bruxelloise. Etude sur les jetons de Pierre-Josse d'Armstorff; par Edouard van den BROECK. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Tiers de sou d'or mérovingien faussement attribué à Jupille (prov. de Liège); par M. Deloche. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Trouvaille de monnaies romaines à Courtrai; par le baron Bethune. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Un Millarès au seul nom de Michel III, dit « le Buveur », empereur d'Orient (843-867); par le vicomte Baudouin de Jonghe. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Troudy moskovskago noumizmatitcheskago Obchtchestva. Travaux du Comité numismatique de Moscou. Publication de MM. V.-K. Troutovsky et V.-A. Oullanitsky. *Moscou*, Herbeck, in-fol.

En russe.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉ

Initiales artistiques extraites de chartes du Maine; par Jules Chavanon. *Mamers*, imp. Fleury et Dangin, in-8°.

Lettres du peintre L.-J. de Launay (1724-1726); par Paul Parfouru. *Rennes*, imp. Prost, in-8°.

Traité de lithographie; par Amédée Munier. *Reims*, l'auteur, 175, rue des Capucins, in-8°.

L'Art auvergnat, conférence faite à l'université de Clermont par H. Hauser. *Clermont-Ferrand*, imp. Mont-Louis, in-8°.

Les Pierres d'Auvergne employées dans la joaillerie et les arts décoratifs; par J. Demarty. *Paris*, lib. Klincksieck, in-8°.

Au pays de Rembrandt et de Frans Hals. Coups de crayon sur un carnet de voyage; par Victor de Swarte. *Lille*, imp. Danel, in-8°.

Qu'est-ce que l'art? par le comte Léon Tolstoï. Traduit du manuscrit original russe par E. Halperine-Kaminski. *Paris*, lib. Ollendorff, in-18 jésus, 4e édition.

Les Manuels pour l'illustration du psautier au XVIIIe siècle; par Samuel Berger. *Nogent-le-Rotrou*, imp. Daupeley-Gouverneur, in-8°.

La Caricature et l'humour français au XIXe siècle; par Raoul Debert. *Paris*, Larousse, petit in-8° carré, avec grav.

L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse; par E. Pécaut et C. Baude. *Paris*, Larousse, grand in-16, avec grav., 6e édition.

L'Art et le Réel. Essai de métaphysique fondée sur l'esthétique; par Jean Pérès. *Paris*, lib. F. Alcan, in-8°.

Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. Jules II; par Julian Klaczko. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie, in-8° et 10 gravures.

Art et Travail; par Gustave Boussenot (bijouterie, orfèvrerie). *Paris*, C. Schmid, album de 20 planches.

Les Vignettes postales de la France et de ses colonies. Catalogue historique et raisonné de toutes les émissions métropolitaines et coloniales, depuis le 1er janvier 1849 jusqu'au 1er juillet 1897, publié par F. Marconnet. *Nancy*, imp. Kreis, in-8°.

L'ouvrage est accompagné d'un atlas in-8° de 64 pages.

Le Rôle social de l'art; par Edmond Galabert. *Paris*, lib. Giard et Brière, in-8°.

Enseignement primaire du dessin; par L. Charvet et J. Pillet. *Paris*, Delagrave, in-18 jésus, 5e édition, revue et corrigée.

Méthode de dessin à vue et à main levée; par MM. Surier et Behr. *Paris*, lib. Larousse, in-8° oblong, avec fig. et planche en couleurs.

Recherches sur la perspective des couleurs dans la nature et son application dans les œuvres des maîtres des diverses écoles, depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIIIe; par Paul de Roux de Valdonne. *Paris*, lib. Floury, in-16.

L'Amatore di maioliche e porcelaine. Opera di Demauri. *Milano*, Hoepli, in-8°.

Appunti critici sulla mostra di belle arti fatti dal corrispondente dell' « Eco della Zizzola » di Bra e disposti in modo da servire di guida ai visitatori. *Bra*, Stefano Racca, in-8°.

Armour in England from the Earliest Times to the Reign of James I; by J.-S. Gardner. *London*, Seeley, in-8°.

L'arte in Puglia durante le dominazioni bizantina e normanna; lettura fatta nella gran sala del Consiglio al palazzo di città in Bari. *Trani*, Vecchi, in-8°.

Die Bekleidung, Ausrüstung und Bewaffnung der Kgl. bayerischen Armee von 1806 bis zur Neuzeit. Nach Amtlichen Quellen; bearbeitet von Karl MULLER und Louis BRAUN. *München*, Oehrleins, in-fol.

Les Bijoux et le Mobilier d'une praticienne flamande sous le règne de Charles-Quint; par Joseph CUVELIER. *Bruxelles*, Hazey, in-8°.

The Boots and Shoes of our Ancestors as exhibited by the Worshipful Company of Cordwainers. With a brief History of the Company, by W.-H. DUTTON, with numerous illustrations in collotype. *London*, Chapman and Hall, in-fol.

Chinese Porcelain; by W.-G. GULLAND. Edited by T.-J. Larkin. *London*, Chapman, in-8°.

Codex purpureus rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano, nach photographischen Aufnahmen herausgegeben von Arthur HASELOFF. *Berlin*, Giesecke, in-fol.

Colored ornaments in the historical Styles; by H. FRILING. *New-York*, Bruno Hessling, in-4°.

Descrizione delle vedute della città di Firenze, contenute in Questo ricordo. *Firenze*, Francesco Pineider, in-8°.

Deutsche Kunst und Dekoration; Herausgegeben und redigirt von Alexander KOCH. *Darmstadt*, Koch, in-4°.

Enseignement collectif du dessin dans les écoles primaires; par V. DARCHEZ. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Essai historique sur les ouvrages peints dits boites de Spa; par Albin BODY. *Liège*, L. de Thier, in-8°.

La donna italiana secondo i più recenti studi. (Il tipo estetico della bellezza femminile.) Opera di Lodovico FRATI. *Torino*, fratelli Bocca, in-8°.

Formenkreis der Mœbelschreinerei vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Herausgegeben von Max KIENDL. *München*, Loehle, in-fol.

Guida dell'esposizione diocesana d'arte sacra. *Bergamo*, Bolis, in-16.

Het Valkhof te Nijmegen en de nieuwste opgravingen, door Konrad Plath. Met Afbeeldingen. *Amsterdam*, L. Van Langenhuysen, in 4°.

In nature's Image; chapters on pictorial Photography; by W. Lincoln ADAMS. *New-York*, Baker, in-8°.

Italian ceramic Art. Examples of maiolica and mezza-maiolica fabricated before 1500. Described by Henry WALLIS. *London*, Taylor, in-8°.

Kirchen Malereien im romanischen und gothischen Stile; von A. NIEDING. *Berlin*, Hessling, in-fol.

Kirchliche Dekorations-Malereien im Style des Mittelalters. Herausgegeben von Wilhelm PASTERN. *Leipzig*, Jüstel, in-fol.

Kirchliche Kunst-Schmiedearbeiten; Herausgegeben von Phil. KRIEGERS. *Düsseldorf*, Wolfrum, in-fol.

Kœnig Ludwig II und die Kunst; von Louise von KOBELL. *München*, Albert, in-8°.

Die Kunst an der Brennerstrasse; von Berthold RIEHL. *Leipzig*, Breitkopf, in-8°.

The Madonna in Art; by Estelle M. HURLL. *London*, David Nutt, in 8°.

Nature in Ornament; by L.-F. Day. Textbook of ornamental Design. *London*, Batsford, in-8°.

Nature in Ornament; edited by P. MUSKETT. *London*, Robertson, in-4°.

Notizie di artisti, tratte dai documenti pisani; opere di L. Tanfani CENTOFANTI. *Pisa*, Spoerri, in-8°.

Plastisch-anatomischer Handatlas, für Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht; von Fritz SCHIDER. *Leipzig*, Selmann, in-folio.

Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Kœniglichen Bibliothek in Berlin; fragmente der aeltesten christlichen Buchmalerei, herausgegeben von Victor SCHULTZE. Mit sieben Tafeln und acht Textbildern. *München*, H. Beck, in-4°

Recherche sur la perspective des couleurs; par ROUX DE VALBONNE. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Rex regum, a painters study of the Likeness of Christ from the time of the Apostles to the present Day; by sir WYKE Bayliss. *London*, Bell, in-8°.

Il Ritratto leonardesco di Amerigo

Vespucci. Lettra di G.-B. de Toni a guido Carocci. *Padova*, tip. del Seminario, in-8°.

Saunterings in Florence; a new artistic and practical Hand-Book for english and american tourists. 2[d] edition revised and enlarged. By E. Grifi. *London*, Fisher, in-8°.

Die schonheit des weiblichen Korpers; von C.-H. Stratz. *Stuttgart*, Enke, in-8°.

Die siegesgoettin, Entwurf der geschichte einer antiken Idealgestalt; von Franz Studniczka. *Leipzig*, Teubner, in 8°.

Die Steinzeittliche Keramik in der Mark Brandenburg; von Karl Brunner. *Braunschweig*, Vieweg, in-4°.

The Stones of Venice; Vol. II. The sea Stories. With Illustrations Drawn by the Author. *London*, Allen, in-8°.

Su l'arte valtellinese e su Pietro Ligari; discorso di F.-G. Damiani. *Pavia*, tip. popolare, in-8°.

Venedig; von Gustav Pauli. *Leipzig*, Seemann, in-4°.

Les Voyages artistiques : Jérusalem et la Palestine; *Bruxelles*, A. Vromant, in-4°.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS. — MUSÉES. — EXPOSITIONS. — VENTES

Catalogue raisonné des tableaux anciens de la galerie Charles I[er], roi de Roumanie; par L. Bachelin. Avec 76 héliogravures de MM. Braun, Clément et C°. *Paris*, Braun, Clément et C°, in-4°.

Guide des Musées principaux de Boulogne-sur-Mer; par le D[r] H.-E. Sauvage. *Boulogne-sur-Mer*, imp. V[e] Cabre, in-8°.

Notes sur les tableaux offerts à la confrérie de Notre-Dame-du-Puy, à Amiens; par R. Guerlin. *Paris*, Plon, Nourrit et C[ie], in-8°.

Notice sur un tableau du musée d'Avranches; par Ch. de Beaurepaire. *Caen*, lib. Delesques, in-8° et grav.

Notice sur plusieurs anciennes peintures inconnues de l'école flamande; par M. Emile Delignières. *Paris*, Plon, Nourrit et C[ie], in-8° et grav.

La Peinture au Musée du Louvre; par P. Vitry. Deux brochures, I (Ecoles étrangères); II (Ecole française). *Melun*, imp ad., in-8°.

El pintor. Manual de pintura, la alcance de todo el mundo; por Camilo Bellanger, pintor del departamento de la marina. Traducido del francès por E. Zamacois. *Paris* lib. Garnier frères, in-18 jésus, avec 200 fig. et 12 pl. en couleurs.

Portrait d'A. Armand, architecte, gravure de Boutelié, d'après A. Cabanel (Société française de gravure). *Paris*, imp. Porcabeuf.

Promenade de peintre aux Salons de 1898; par J.-J. Benjamin-Constant. *Paris*, Lemerre, in-16.

Salon de 1898; contenant 100 planches en photogravure et à l'eau-forte et un fac-simile en couleurs, et 100 pages de texte par Antonin Proust, *Paris*, J. Boussod, Manzi, Joyant et C[ie], in-4°.

Une Visite à Versailles et aux Trianons; par Alexis Martin. La ville, le palais, le Parc, les Trianons. *Paris*. lib. Hennuyer. 2[e] édition, in-16, avec 12 grav. et un plan colorié.

A Florentine Picture-Chronicle being a Series of ninety-nine Drawings representing scenes and personages of ancient History sacred and profane; by Maso Finiguerra. Descriptive Text by Sidney Colvin. *London*, Quaritch, in-fol.

A Japanese Collection; made by Michael Tomkinson. *London*, George Allen, 2 vol. in-4°.

Altichiero und seine Schule; ein Beitrag zur geschichte der oberitalienischen Malerei im Trecento. Von Paul Schubring. *Leipzig*, Hiersemann, in-8°.

The Bible Story Pictured by Eminent modern Painters; edited by A.-G. Temple. *London*, Cassell, in-4°.

Catalogo della collezione Nicolo Paganini, per l'esposizione di Torino. *Parmo*, G. Donati, in-4°.

Catalogue des tableaux de maîtres anciens et modernes des écoles flamande, française et hollandaise; composant le musée formé à Anvers par M. Edouard Kums. Avec une préface de M. Max Rooses. *Anvers*, Buschmann, in-4°.

Illustré de 53 phototypies hors texte.

Catalogus der tentoonstelling van Schilderijen en aquarellen van Jacob Maris; *Amsterdam*, Wisselingh, in-4°.

Church painting in romanesque and gothic Styles; by A. NIEDLING. *New-York*, Bruno Hessling, in-4°.

Der Cicerone in den Kunstsammlungen Europas; Herausgegeben von Georg HIRTH und Richard MUTHER. *München*, G. Hirth, in-8°.

I. Die Münchner alte Pinakothek.

Elementary Lessons in Design; by PETTY. *London*, Simpkin, in-4°.

La exposition nacional de Bellas artes; reproducion autotipica de las obras más notables. Resena critica por D. Francisco ALCANTARA. *Madrid*, Murillo in-4°.

Die franzœsische Lithographie des gegenwart und ihre Meister; von Leonce BENEDITE und Gustav GLUCK. *Wien*, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in-fol.

Gainsborough and his place in english Art; by Walter ARMSTRONG. *New-York*, Scribner, in-8°.

La galerie d'un amateur bruxellois du XVIIe siècle; inventaire des tableaux, dessins, sculptures, cuivres ayant appartenu à Jean-Henry Gobelinus, chanoine de Sainte-Gudule, dressé le 2 août 1681 et publié par Jules VANNÉRUS. *Bruxelles*, A. Vromant, in-4°.

Das Leben Jesu in Bildern alter Meister mit Kunst historischer Einleitung; herausgegeben von Jaro SPRINGER. *Berlin*, Fischer, in-fol.

Luigi Palma di Cesnola e il Metropolitan Museum of Art di New-York; opera di D. ROVERSI. *New-York*, in-8°.

Manuale pratico di pittura; opera di F. VISMARA. *Milano*, tip. della soc. edit. Sonzogno, in-8°.

The Masters of Mezzotint the men and their Work; by Alfred WHITMAN, with sixty Illustrations. *London*, George Bell, in-4°.

Meisterwerke der kgl. aelteren Pinakothek zu München; 230 Kunstdrucke nach den originalgemælden. *München*, Hanfstaengl, in-4°.

Modern Illustration; by Joseph PENNELL. *London*, George Bell, in-8°.

Le Musée national de Naples, illustré en CLXV gravures, y compris VI planches se rapportant aux dernières fouilles de Pompéi (maison des Vettri). Description archéologique détaillée par M. le chevalier Louis CONFORTI. *Naples*, Janvier Chiurazzi, in-fol.

Musée national du Luxembourg. Expositions périodiques d'estampes. Catalogue des œuvres exposées de Claude Ferdinand Gaillard; par Léonce BÉNÉDITE. *Paris*, Motteroz, in 8°.

Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Catalogue des sculptures et monuments lapidaires; par Franz CUMONT. *Bruxelles*, Bruylant, in 8°.

Museo topographico dell' Etruria per Luigi-Adriano MILANI. *Firenze*, Bencini, in-8°.

Museum Franciscеum Annales. *Brunæ*, Rohrer, in-8°.

Vandyck's Pictures at Windsor Castle, historically and Critically described; by Ernest LAW. *London*, Hanfstaengl, in-fol.

La piu antiqua veduta di Trento, acquarello di Alberto DURER. Note e confronti da G. Alberti. *Trento*, Zippel, in-8°.

Rembrandt. Catalogus der Schilderijen bijeengebracht ter Gelegenheid van de inhuldiging van Hare majesteit Koningin Wilhelmina. *Amsterdam*, Hübner, in-8°.

Ricognizione dell' immagine della B. Vergine di S. Luca sul monte della Guardia presso Bologna. *Bergamo*, Istituto italiano d'arti grafiche, in-8°.

Rimozione, consolidamento, ristauro dei dipinti a fresco; opera di Bernardi VALENTINO. *Bergamo*, Istituto italiano d'arti grafiche, in-8°.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

Balzac et son sculpteur, lettre ouverte à M. le président de la Société des gens de lettres; par Henry JOUIN. *Paris*, aux bureaux de la Nouvelle Revue, in-8°.

Le Buste de Gauthiot d'Ancier (1490-1556); par FOURNIER-SARLOVÈZE. *Gray*, imp. Roux, in-4°, avec gravures.

La Cathédrale de Nantes. Documents inédits publiés par le marquis de GRANGES DE SURGÈRES. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie, in 8°.

Découvertes de sépultures antiques à Estenos, canton de Saint-Béat (Haute-Garonne), communication de MM. B. BERNARD et Félix PASQUIER à la Société archéologique du midi de la France. *Toulouse*, imp. Chauvin et fils, in-8°.

Discours prononcé le 20 octobre 1898 à l'occasion de l'inauguration du buste de G. Le Vavasseur, à Argentan; par Mgr BARDEL. *Séez*, imp. Vve Laguerney-Montauzé. in-8°.

Hermaphrodite, statuette de bronze de la collection du marquis de Luppé; par Salomon REINACH. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

L'Hôtel de Ville d'Arles; par E.-L.-G. CHARVET, architecte. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, avec fig.

Inauguration du monument élevé à la mémoire des Boulonnais morts pour la patrie. Discours prononcé par M. Aug. HUGUET. *Boulogne sur-Mer*, imp. Baret, in-8°.

La Statue de la sainte Vierge sur la tour Notre-Dame de Rennes; par l'abbé Ch. BARBOT. *Rennes*, imp. Prost, in-8°.

Le Tombeau de la dame Amten; par Jean CLÉDAT. *Paris*, lib. Leroux, in-8°, avec fig.

L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle; par Eugène LEFÈVRE-PONTALIS. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie, grand in-4°.

Histoire de l'architecture; par Auguste CHOISY. Figures gravées en taille-douce par J. Sulpis. *Paris*, Gauthier-Villars, 2 vol. in-8°.

Maison de Moy. Etude sur des pilastres armoriés conservés dans l'église de Saint-Quentin. Notice historique sur ladite maison; par Henri TAUSIN. *Abbeville*, imp. Fourdrinier et Cie, in-8° et tableau généologique.

Le nouveau théâtre national de l'Opéra-Comique. Architecture. Peinture. Sculpture. Avec une couverture en trois tirages, d'après une composition originale de Maurice Leloir. Texte par Jules HURET, sous la direction artistique de F.-G. Dumas. Avec 20 portraits et notices biographiques des principaux artistes du théâtre de l'Opéra-Comique. *Paris*, Société de publications d'art, in-4°.

Alexander mit der Lanze. Eine Bronzestatuette der Sammlung des Herrn A. V. Nelidow, verœffentlicht und erlæutert von Oskar WULFF. *Berlin*, Asher, in-8°.

Architecture among the poets, illustrated by the Author, H. HEATCOTE SATHAM. *New-York*, Scribner, in-8°.

The Architecture of the Renaissance in Italy; by William J. ANDERSON. *London*, Batsford, in-8°.

Bau-und Kunst-Denkmæler Thüringens; herzogthum SACHSEN-COBURG und GOTHA. *Iena*, Fischer, in-4°.

Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in oberitalien und Norddeutschland. Eine technisch-kritische Untersuchung, von O. STIEHL. *Leipzig*, Baumgærtner, in-fol.

La Cathédrale de Senlis, description architecturale et ornementale, ornée de gravures; par E. LAMBIN. *Paris*, Le Soudier, in-4°.

Il concorso per il palazzo della Cassa di risparmio in Pistoia; relazione di Enr. PANZACCHI. *Pistoia*, Niccolai, in-4°.

Cremona nei suoi monumenti del medio evo. Conferenza tenuta alla Societa di lettura da Ettore SIGNORI. *Milano*, Luigi Battistelli, in 8°.

Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo MELANI.

Tome II de : L'Architettura nella Storia e nella Pratica.

Denkmæler griechischer und rœmischer Skulptur; herausgegeben von A. Furtwængler und H.-L. URLICHS. *München*, Bruckmann, in-8°.

Der Dom zu Bamberg, photographisch Aufgenommen von Otto Aufleger; mit geschichtlicher Einleitung von Artur WEESE. *München*, Werner, in-fol.

Formenlehre der romanischen Baukunst in ihrer Anwendung auf den Quaderbau; von A. von PANNEWITZ. *Leipzig*, Baumgærtner, in fol.

From my workshop, executed ornamental sculptures for the decoration of interiors, facades, in different styles; by Rob. SCHIRMER. *New-York*, Hessling, in-fol.

Die Heilige Grabeskirche zu Jerusalem und irhem ursprünglichen Zustande; von Carl MOMMERT, mit 22 Abbildungen im Texte. *Leipzig*, Haberland, in-8°.

Histoire et philosophie des styles. Architecture. Ameublement. Décoration; par Henry HAVARD. Quarante planches hors texte et plus de quatre cents gravures dans le texte. *Paris*, Ch. Schmid, 2 vol. in-4°.

Der Justizpalast zer München. *München*, Werner, in-fol.

Later renaissance architecture in England; a series of examples of the domestic buildings erected subsequent to the Elizabethan period; by BELCHER and MACARTNEY. *New-York*, Scribner, in-8°.

Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Lænder und Zeiten; herausgegeben von Hubert JOLY. I. Italien. *Leipzig*, Koehler, in-4°.

Moderne Bau-und Mœbelchreinerei; von A. SCHIRICH. *Zürich*. Cæsar Schmidt, in-4°.

Moderne plastische Studien entworfen und modellirt in der Bildhauer-Klasse der i. Handwerkerschule in Berlin unter Leitung von B. Kruse und H. Baum; herausgegeben mit Genehmigung des curatoriums der i Handwerkerschule in Berlin. *Berlin*. Bruno Hessling, in-fol.

Moderne Fassaden und Innen Dekorationen; herausgegeben von Jean PAPE. *Dresden*, Bleyl, in-fol.

Reise und Skizzen; von Franz BRANTZKY, architect. *Berlin*, Kanter, in-fol.

Relazione dei lavori Compiuti dall' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell' Emilia. *Bologna*, Nicola Zanichelli, in-8°.

Renaissance und Barock-Ornamenten-Schatz für den praktischen Gebrauch; herausgegeben von Carl LANGE. *Berlin*, Lange, in-4°.

Der Schlafende Amor des Michelangelo; von Konrad LANGE. *Leipzig*, Seemann, in-4°.

PHOTOGRAPHIE

La Photographie; par Ch. de MAIMBRÉSSY. *Paris*, Delarue, in-8°.

Annuaire de la photographie et accessoires. *Paris*, 92, rue Saint-Lazare. In-8°.

Lanterne (la) photographique, revue bimensuelle, organe photographique, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. *Paris*, 52, rue Laffitte, grand in-4°.

Notes photographiques; par H. Houdaille, avec fig. *Paris*, Imp. Nationale, in-8°.

Das Figurenbild in der Kunstphotographie; von Th, HOFMEISTER. *Hall. A. S.* Knapp, in-8°.

International annual of Anthony's Photographic Bulletin; edited by W.-J. SCANDLIN. *London*, Lund, in-8°.

Magic Lantern Journal and Photographic enlarger Almanac; edited by J. Hay TAYLOR. *London*, Macmillan, in-8°.

Die photographischen Reproductionsverfahren; herausgegeben von Arthur FREIHERRN von HUBL. *Halle a. S.*, Wilhelm Knapp, in-8°.

Pictorial Photographs : A Record of the Photographic Salon. *London*, Paul, in-8°.

BIOGRAPHIES

L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe : sa vie et son œuvre (1764-1845), étude suivie d'une description de 1360 tableaux, portraits, dessins et lithographies de cet artiste; par Henry HARRISSE. In-4° et planches. *Paris*, Société de propagation des livres d'art.

Louis Chifflet, artiste peintre (1853-1897). *Caen*, imp. et lib. veuve Domin, in-16.

J.-B. Daniel-Dupuis. Biographie et Catalogue de son œuvre; par F. MAZEROLLE. *Paris*, lib. Serrure, grand in-8°.

Un sculpteur écrivain : M. Eugène Guillaume; par Henry JOUIN. Paris, aux bureaux de la *Nouvelle Revue*, 28, rue de Richelieu, in-8°.

P. Lorthier, graveur des médailles du roi, né à Lille en 1733, et son œuvre; par Ed. van HENDE. *Lille*, imp. Danel, in-8°.

Généalogie du sculpteur Pfaff : sa vie, ses œuvres; par Ch. WIGNIER DE WARRE.

gravures. *Abbeville*, imp. Fourdrinier et Cie, in-8°.

Jules Breton, avec 100 gravures dans le texte et 20 planches hors texte en héliogravure, reproductions, sous la direction du maître, de ses principaux tableaux; publié par M. Vachon. *Paris*, Lahure, in-4°.

Sir Edward Burne-Jones. A Record and Review; by Malcolm Bell. *London*, G. Bell, in-8°.

Biografia del escultor Ferreyro; por Pablo Pérez Costanti. *Santiago*, tip. de « El Eco », in-4°.

Un artiste anversois ignoré; Melchisedech van Hooren, 1552-1570; notice accompagnée de reproductions, d'après les œuvres du maître, par Henri Hymans. *Anvers*, veuve de Backer, in-8°.

Nicolas Poussin; von Elisabeth Harriet Denio. *Leipzig*, Hiersemann, in-8°.

Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres; publiés par Max Rooses et Ch. Ruelens, *Anvers*, Jos. Maes, 2 vol. in-4°.

Frederich Lord Leighton, late President of the royal Academy of Arts. An Illustrated record of his Life and Work, by Ernest Rhys. *London*, George Bell, in-4°.

Marc le Bongeteur, changeur, orfèvre et maître de la monnaie de Bruges, 1456-1480; par A. de Witte. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Peter-Paul Rubens, 1577-1640; von Henri Hymans. *Berlin*, Spemann, in-fol.

Publié dans la troisième année du « Museum » avec le portrait d'Hélène Fourment.

Pierre Sparvier, peintre d'histoire, de fleurs et de portraits, 1663-1731; par René Fage. *Brive*, imp. Roche, in-8°.

Quelques artistes de ce temps : Jules Chéret, Daniel Vierge, A. Lepère, L. Legrand, H. Rivière, Joseph Chéret; par L. Morin. *Paris*, Le Soudier, in-4°.

(Tiré à 50 exemplaires.)

William Unger; von Richard Graul. *Wien*, Gesellschaft fur vervielfältigende Kunst, in-fol.

Das radirte Werk des Adriaen Van Ostade in nachbildungen mit biographisch-Kritischer Einleitung; herausgegeben von Jaro Springer. *Berlin*, Fischer, in-4°.

Dutch Painters of the nineteenth Century, with biographical Notices; edited by Max Rooses. Translated by F. Knowles. *London*, Low, in-4°.

Tuscan Artists, their Thought and Work Notes on other Schools; by H. Rea. Introduction by sir W.-B. Richmond. *London*, Redway, in-8°.

PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Art (l') et ses amateurs, journal des expositions et des ventes artistiques, paraissant le lundi. *Paris*, rue Notre-Dame-de-Lorette, in-4°.

En marche, revue artistique. *Marseille*, 3, rue Beauvau. Grand in-8°.

Midi (le) artistique, littéraire. *Montpellier*, Delord-Bohem et Martial, grand in-4°, à 3 colonnes.

Nouvelle (la) plume artistique et théâtrale. Première année, n° 1, *Paris*, 18, rue de la Fidélité. In-4°, à 2 colonnes.

Vie (la) illustrée, journal hebdomadaire, *Paris*, 10, rue Saint-Joseph, in-4°.

L'Art décoratif, revue internationale d'art industriel et de décoration, *Paris*, Per Lamm. in-4°.

I. L'Œuvre de Henri van de Velde.

Corriere illustrato della Domenica. *Dilano*, Trèves, in-fol.

Illustrister Kalender für das Jahr 1899; Herausgegeben von Karl Grimm und Julius Hempel. *Korneuhurg*, Kuhkopf, in-8°.

Revue alsacienne illustrée; directeur, Ch. Spindler, *Strasbourg*, Schlesier, in-4°.

P. Teste.

Le Gérant : H. Gotis

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LES ORIGINES DU PORTRAIT

SUR LES MONNAIES GRECQUES

I



Fig. 1. — APHRODITE (?)
Monnaie de Cnide.

Tête de femme (Aphrodite ?), à gauche. — *Rev.* : Carré creux. Statère en argent, de Cnide (Musée britannique).

Un portrait, suivant la juste définition du Dictionnaire, est l'image faite à la ressemblance d'une personne, au moyen de quelqu'un des arts du dessin. Dans un sens étendu, le seul qui puisse être adopté au point de vue historique, ce qui caractérise un portrait, c'est l'individualisme de la figure, bien plus que le degré de ressemblance que nous sommes, le plus souvent, dans l'impossibilité d'apprécier. Pour qu'il y ait portrait et non pas figure banale, idéale ou typique, il suffit que nous saisissions, de la part de l'artiste, l'intention manifeste de donner à son œuvre, soit d'après nature, soit d'après des documents authentiques, une physionomie qui n'appartienne en propre qu'à un individu déterminé. Une tête de divinité, Jupiter, Apollon, Minerve, Vénus ou toute autre, n'est pas un portrait; c'est une figure idéale, une abstraction ; une tête d'Alexandre ou de Socrate, même sculptée ou peinte à l'époque romaine, c'est-à-dire plusieurs siècles après l'existence de ces personnages, doit être rangée parmi leurs portraits, bien que nous ne puissions guère nous fier à la ressemblance des traits. Les Vercingétorix, les Charlemagne, les Jeanne d'Arc, les Clémence Isaure dont peintres et sculpteurs d'aujourd'hui nous font admirer les poses guerrières, majestueuses, extatiques ou inspirées,

ne sont pas des portraits, parce que l'artiste n'a pu ni copier la nature ni s'inspirer d'images authentiques ou réputées telles. Au contraire, leurs Napoléons rentrent dans la catégorie des portraits, lors même que les traits de l'Empereur seraient le plus idéalisés. En un mot, un portrait doit prétendre à reproduire le visage d'un personnage concret et réel; quant au degré de ressemblance atteint par l'artiste, il n'est pas appréciable historiquement.



Fig. 2. — Héraclès (?)
Asie Mineure.

Tête d'homme (Héraclès ?), barbue, à gauche. — *Rev.* : Deux carrés creux. Hémi-hecté en électrum, d'une ville incertaine de la côte d'Asie Mineure (Collection Waddington, au Cabinet des Médailles).

A quelle époque, ou plutôt à quel moment de l'histoire de l'art, le portrait individuel ainsi compris fait-il son apparition? Sans chercher à entrer ici dans l'analyse de cet intéressant problème, qu'il suffise de rappeler que l'art égyptien nous donne, dès l'antiquité la plus reculée, des portraits peints ou sculptés qui représentent, non pas seulement des rois ou des personnages d'un rang élevé, mais des hommes, des femmes, des enfants des classes inférieures de la société. Dans les sculptures des mastabas, la tête des personnages reproduit les traits du défunt. Il est, dans nos musées, des statues égyptiennes qui ont six mille ans, et qui étonnent par leur réalisme et leur moderne intensité de vie : telles, entre autres, les scribes accroupis du Louvre et de Gizeh, le cheikh el Beleb et sa femme, le Râhotpou, le Khéphren et le Khéops, la dame Nofrit, la tête colossale d'Amenothis III [1].



Fig. 3. — Aphrodite (?)
Monnaie de Phocée ou de Lesbos.

Tête de femme (Aphrodite), à gauche. — *Rev.* : Carré creux. Hémi-hecté en électrum, de Phocée ou de Lesbos (Cabinet des Médailles).



Fig. 4. — Masque de Gorgone
Monnaie d'Abydos ?

Masque de Gorgone, de face. — *Rev.* : Carré creux orné d'une étoile. Statère d'électrum d'Abydos (?) en Troade (Collection Waddington, au Cabinet des Médailles).

A son tour, la primitive civilisation de la Chaldée nous offre une galerie de portraits dans les étranges statues rapportées par M. de Sarzec de ses fouilles de Tello.

On a signalé aussi des portraits bien caractérisés dans les sculptures

[1] Voyez G. Maspero, *Histoire ancienne de l'Orient classique*, t. I, p. 47, 252, 347, 363, 404 à 408 : t. II, pl. hors texte à la page 298, etc.; voyez aussi Paul Girard, *la Peinture antique*, p. 42 et suiv.

assyriennes [1], en dépit de leur aspect conventionnel et hiératique, malgré même cette perruque et cette grande barbe postiche dont s'affublent tour à tour les monarques ninivites et qu'ils légueront en héritage aux Perses achéménides.

Quant à ceux-ci, leur plus ancienne sculpture, la fameuse stèle de Meched-Mourgab, nous a conservé le portrait en pied de Cyrus le Grand [2]; et si vous comparez entre elles les figures royales des sculptures rupestres des tombeaux de Nakché-Roustem ou celles des palais de Suse et de Persépolis, vous leur reconnaîtrez sans hésitation des particularités propres qui ne sont imputables ni à la mode ni au génie personnel des artistes. Elles attestent que les Perses prenaient à tâche, eux aussi, d'individualiser la représentation du visage de leurs princes : leurs monnaies nous en fourniront tout à l'heure d'autres preuves positives.

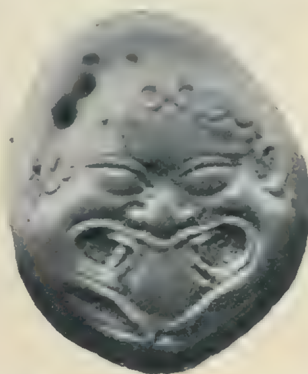


Fig. 5. — Masque de Gorgone
Monnaie de Lesbos.

Masque de Gorgone, de face, tirant la langue. — *Rev.* : Carré creux. Statère en bas argent, de Lesbos (Cabinet des Médailles).

Tournons, pour un instant, nos regards du côté des pays helléniques. Les historiens de l'art l'ont fait ressortir : les masques d'or appliqués sur le visage des défunts dans les tombes royales de Mycènes, vers le xiie siècle qui précède notre ère, sont des portraits que l'orfèvre a voulu ressemblants [3]. Ainsi, l'art de la Grèce préhomérique, aussi bien que celui des grandes civilisations de l'Orient, a su atteindre au portrait et traduire presque avec perfection la physionomie d'un individu déterminé.

Quatre ou cinq cents ans plus tard, lorsque après les migrations doriennes la Grèce recommence, avec ses nouveaux hôtes, son éducation artistique, nous voyons la sculpture passer graduellement des simulacres les plus rudimentaires à ces grandes statues de marbre, au visage impersonnel, que les archéologues ont baptisées du nom générique d'Apollons ou d'Athénas de

[1] J. Menant, *Remarques sur les portraits des rois assyro-chaldéens*, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4e série, t. IX, 1882.

[2] M. Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*, t. I, pl. XVII.

[3] G. Perrot et Ch. Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiquité*, t. VI, p. 799 et fig. 373; W. Helbig, *l'Épopée homérique*, trad. Trawinski, p. 311; Courbaud, art. *Imago* dans le *Dictionn. des Antiquités gr. et rom.* de Daremberg et Saglio, p. 390.

style primitif. On l'a remarqué avec raison [1], loin d'être toutes des Apollons ou des Athénas, ces statues ne sont même pas toujours des dieux ou des déesses : il en est, dans le nombre, qui ont la prétention de représenter de simples mortels.



Fig. 6. — HÉRACLÈS
Monnaie de Dicea (?)

Tête d'Héraclès, à droite, coiffée de la dépouille du lion de Némée. — *Rev.* : Carré creux. Statère d'argent d'une ville incertaine (peut-être Dicea, en Thrace) (Cabinet des Médailles).

Mais alors, le ciseau du sculpteur n'était pas encore assez maître de lui pour imprimer aux traits du visage un caractère personnel. L'artiste désireux d'informer le public de l'intention qu'il avait eue de représenter tel ou tel individu, en était réduit à graver, sur la base de sa statue, le nom du personnage représenté. « Je suis Charès, fils de Cleisis, fils de Teichioussa, » lit-on au pied d'une statue de ce genre qui décorait l'avenue du temple des Branchides, à Milet [2]. Vers l'an 565, les Phigaliens avaient fait ériger sur la place de leur ville une statue à leur compatriote Arrachion, vainqueur aux jeux du pancraste ; elle ressemblait aux prétendus Apollons dont nous parlions tout à l'heure : même visage glacé dans un sourire, jambes raides, bras collés au corps, de telle sorte que pour lui donner son identité, il avait fallu graver sur la base une inscription que le temps avait en grande partie effacée lorsque Pausanias, qui nous en parle, la vit, au second siècle de notre ère. Les statues en bois de Praxidamas d'Egine et de Rhexibios d'Olympie, exécutées vers 550, de même que les images du peintre Cimon de Cléonées, le précurseur de Polygnote [3], se recommandaient enfin par la liberté donnée aux membres, la recherche de la ressemblance et une science anatomique accusant des tentatives réitérées et de plus en plus efficaces pour atteindre au rendu de la nature et de la vie réelle.



Fig. 7. — SATYRE
Monnaie de Phocée.

Tête barbue d'un Satyre, de face, avec des oreilles de cheval. — *Rev.* : Carré creux. Hémi hecté en électrum, de Phocée (Musée britannique).

Le progrès décisif, la réalisation du portrait se manifeste tout d'abord comme en Egypte, dans le bas-relief funéraire. M. Courbaud vient de démon-

[1] Courbaud, Art. *Imago*, déjà cité.

[2] Voyez d'autres exemples : Courbaud, *loc. cit.*, p. 399, note 6 ; Herm. Roehl, *Inscriptiones græcæ antiquissimæ*, n° 488 ; Schreiber, dans l'*Archaeologische Zeitung*, 1883, p. 295.

[3] Paul Girard, *op. cit.*, p. 143.

trer que le portrait vrai existe dans la physionomie des personnages en sculpture peinte de nombreux bas-reliefs et même dans des statues et des peintures de la fin du VIe siècle.

Bref, l'art grec avait, dès cette époque, atteint au portrait individuel, et le Ve siècle, à ses débuts, vit le plein épanouissement de l'habileté des sculpteurs et des peintres portraitistes. La gravure des coins monétaires, dont les produits font leur apparition dans le cours du VIIe siècle, a-t-elle pris part à ce mouvement général des arts plastiques, ou bien y est-elle demeurée étrangère? Tel est le problème que nous voudrions nous poser à présent. En d'autres termes, quelle est la place du portrait individuel dans les types monétaires des premiers siècles? Devons-nous, en numismatique, contrairement à ce qui se vérifie dans toutes les autres branches de l'histoire de l'art, souscrire à l'opinion généralement acceptée, qui prétend que le portrait personnel, sur les monnaies grecques, ne fait guère son apparition qu'après Alexandre le Grand ?



Fig. 8. — TÊTE D'UN GUERRIER
Monnaie de Calymna.

Tête casquée d'un héros, à gauche. — *Rev.* : Une lyre dans un carré creux. Statère en argent de Calymna (île de Rhodes) (Musée britannique).

II

Les plus anciennes monnaies ne nous fournissent aucune représentation de figure humaine. Les unes, comme les statères d'argent dont Phidon inaugura la frappe à Égine, sont au type de la tortue de mer ; les autres, comme les statères d'électrum émis dans les colonies grecques de la côte d'Asie Mineure, ont pour types divers animaux qui sont, parfois, en quelque sorte, les armes de ces villes : c'est, par exemple, le lion ou le taureau à Samos et à Milet, le cerf et l'abeille à Ephèse, le phoque à Phocée, le thon à Cyzique. Sur les statères du roi Crésus, — les fameuses *créséides*, — on voit les bustes affrontés d'un taureau et d'un lion se menaçant. Dans d'autres ateliers, c'est

le cheval, le sanglier, le bélier, le griffon, le sphinx, des oiseaux. On trouve aussi des fleurs et des fruits, des vases de formes variées, des étoiles, des rosaces ou d'autres emblèmes conventionnels.



Fig. 9. — Tête de taureau à visage humain
Monnaie de Phocée.

Tête humaine barbue, avec des cornes et des oreilles de taureau, à gauche. Hémi-hecté en électrum, de Phocée (Musée britannique).

A ces types inspirés de la faune et de la flore locales, viennent se joindre bientôt quelques profils d'hommes ou de femmes qui ne peuvent être que des dieux. Les plus anciennes de ces figures sont, à coup sûr, une tête de femme, sans doute Aphrodite, sur un statère d'argent de Cnide, conservé au Musée britannique (fig. 1), et une tête d'homme, peut-être Héraclès, sur une pièce d'électrum entrée, l'année dernière, au Cabinet des Médailles avec la collection Waddington (fig. 2) : ces têtes humaines avec un œil de face, un nez énorme, des cheveux longs et nattés, rappellent la physionomie des premiers échantillons de la statuaire grecque, dont nous parlions tout à l'heure. Voici venir ensuite, avant le milieu du VI[e] siècle, une autre tête de femme, des masques de Gorgone, la tête d'Héraclès, celle d'un satyre, celle d'un guerrier casqué, celle d'un taureau à visage d'homme barbu, la tête d'Athéna sur les premières monnaies d'Athènes, vers 590 avant notre ère (fig. 3 à 10). Puis, les figures humaines deviennent plus nombreuses, au fur et à mesure que l'art se développe et que se multiplient les ateliers sur tous les points du monde grec. Mais si ces types monétaires prêtent à d'intéressants rapprochements avec les productions de la sculpture, et s'ils nous permettent, dès la seconde moitié du VI[e] siècle, de suivre pas à pas les progrès de l'art de la gravure dans le rendu de la figure humaine, toujours est-il qu'il faut y reconnaître exclusivement des divinités : nulle part il ne saurait encore être question de portraits de personnages historiques ou contemporains.



Fig. 10. — Athéna
Monnaie d'Athènes.

Tête casquée d'Athéna, à droite. Statère en argent, d'Athènes.



Fig. 11. — Darius I, fils d'Hystaspe

Darius I, fils d'Hystaspe (521 à 425 av. J.-C.). Sicle médique ou darique d'argent (Cabinet des Médailles).

La première fois que le type monétaire n'est plus emprunté au règne animal ou végétal ou au monde des dieux, c'est sur les monnaies créées par Darius Ier, fils d'Hystaspe (521-485 av. J.-C.), et qu'on appelle *dariques*, pour les pièces d'or, *sicles médiques* pour les pièces d'argent. A partir de ce prince jusqu'à la conquête de l'Asie par Alexandre en 331, c'est-à-dire durant près de deux siècles, le numéraire du Grand Roi porte, sans varier, le même emblème : c'est le prince lui-même, couronné de la cidaris crénelée, attribut qui le distingue des satrapes ou des dynastes tributaires de son empire. Fléchissant les genoux, la jambe droite en avant, le pied gauche en arrière, il tient l'arc de la main gauche avancée, tandis que la droite soulève une javeline, la pointe inclinée vers le sol, la hampe terminée par une boule ou grenade d'argent (μέλος). Un carquois plein de flèches empennées est sur son dos; la *candys* dont il est vêtu est une ample tunique de soie brodée, relevée sur les bras et sur le genou gauche et dont la bordure est garnie de festons et de glands.



Fig. 12. — XERXÈS
Xerxès (485 à 465 av. J.-C.). Darique d'or (Cabinet des Médailles).



Fig. 13. — ARTAXERXÈS I LONGUE-MAIN
Artaxerxès I Longue-Main (465 à 425 av. J.-C.). Darique d'or (Cabinet des Médailles).

Voilà le type célèbre de l'archer royal, représenté comme chef des dix mille Immortels, porteurs de javelines mélophores, dont les images s'alignaient en files multicolores sur les parois des palais de Suse et de Persépolis. Telle fut sa popularité que les Grecs désignaient couramment les dariques par le surnom d'*archers*. On se souvient du jeu de mots cruel d'Agésilas, rappelé d'Asie malgré lui, par les Grecs que l'or du Grand Roi avait corrompus : le roi de Sparte disait spirituellement à ses amis qu'il avait été chassé d'Asie par trente mille archers.



Fig. 14. — DARIUS II NOTHUS
Darius II Nothus (425 à 405 av. J.-C.). Darique d'or (Cabinet des Médailles).

Si cet emblème national de l'archer achéménide demeure invariable — sauf sur de rares pièces d'argent — pendant toute la durée de l'empire

perse ; s'il est comme une formule hiératique et conventionnelle, pareil en cela aux types des monnaies d'Athènes, d'Égine et de Corinthe, doit-on considérer les traits du visage comme une image banale et abstraite de la figure du Roi des rois, ans intention iconographique, ou bien, sous ce costume uniforme et avec ces attributs impersonnels, est-il possible de retrouver les portraits concrets et réels de chacun des souverains qui se sont succédé sur le trône achéménide ?

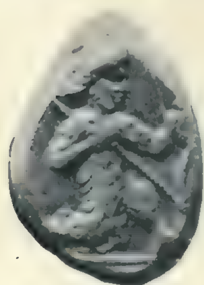


Fig. 15. — Cyrus II le Jeune

Cyrus II le Jeune (401 à 400 av. J.-C.). Darique d'or (Cabinet des Médailles).



Fig. 16. — Artaxerxès II Mnémon

Artaxerxès II Mnémon (405 à 359 av. J.-C.). Darique d'or (Cabinet des Médailles).

A cette question, le lecteur n'hésitera pas à répondre avec nous par l'affirmative s'il veut bien prendre la peine de jeter un coup d'œil sur les reproductions agrandies que nous lui présentons ici, des principales variétés typiques de chaque règne. Toutefois, il importe de ne rien exagérer : si nous devons reconnaître une sincère et véritable intention de portrait dans ces figures si exiguës, il ne faudrait pas réclamer d'elles une précision anatomique trop rigoureuse. Ceci serait tomber dans l'absurde; nous prétendons seulement que les graveurs des coins monétaires ne se sont pas bornés à une image vague et abstraite du Roi des rois, quel que fût le titulaire du pouvoir, et que les différences indéniables que l'on observe dans ces types iconiques ne sont imputables ni au hasard, ni au changement des ateliers ou à la marche du temps, ni à l'habileté ou à la négligence des ouvriers monétaires. Il y a autre chose : nous sommes en présence de variantes intentionnelles dont nous allons préciser les caractères.



Fig. 17. — Artaxerxès II Mnémon

Artaxerxès II Mnémon, sur un statère d'argent frappé à Mallus, en Cilicie. Le Roi des rois est représenté en archer, saisissant une flèche dans son carquois suspendu sur son dos. En contremarque, un taureau et le nom de la ville d'Issus (Cabinet des Médailles).

Remarquez d'abord que l'archer royal inauguré par Darius Ier, fils d'Hystaspe, ne ressemble en rien au type de Cyrus le Grand que nous connaissons

par la stèle de Méched-Mourghab. D'où il résulte qu'en créant cet archer à javeline mélophore, Darius n'a pu songer à synthétiser dans une figure idéale un type qui n'existait pas avant lui. Il a dû nécessairement prétendre se faire représenter lui-même et, en effet, la physionomie de la figure royale sur les dariques et les sicles de ce prince, est frappante de personnalité. Seulement, et ceci est une restriction fondamentale, elle demeure invariable pendant toute la durée de son règne.

Ses successeurs font comme lui : à l'avènement de chaque souverain, on



Fig. 18. — Artaxerxès II Mnémon

Artaxerxès II Mnémon, sur un statère d'argent, frappé à Tarse. Le Grand Roi debout, enfonce son poignard dans le flanc d'un lion dressé contre lui et rugissant. *Rev.* : Le Grand Roi est représenté en marche, s'appuyant sur son sceptre et tenant la croix ansée. En légende, on lit deux fois le nom de Tarse, en araméen et en grec (Cabinet des Médailles).

adopte un nouveau type royal, avec des traits aussi voisins que possible de ceux du nouveau prince, et ce type, une fois créé, s'immobilise ou varie peu, en dépit des changements qui peuvent survenir dans la physionomie du titulaire du pouvoir. Voilà pourquoi nous n'avons guère qu'un type royal pour chaque règne, type analytique et personnel, et lorsque, sous un prince dont le règne s'est prolongé longtemps, on trouve deux ou trois variétés, il est facile de les rattacher les unes aux autres et de constater qu'elles représentent le même individu.

La théorie dont nous venons d'exposer les traits généraux trouve sa confirmation indirecte dans l'étude des monnaies des Parthes Arsacides et Sassanides, ces héritiers et lointains successeurs des rois Achéménides. Examinez les monnaies, contemporaines de l'empire romain, d'un Phraate ou d'un Artaban, d'un Sapor ou d'un Chosroès : chacun de ces princes a son effigie propre, mais invariable durant tout son règne. C'est bien un portrait

individuel, adopté une fois pour toutes, affublé, même si le prince est tout jeune, d'une barbe postiche, d'une longue perruque frisée, d'une tiare surchargée de pierreries. Eh bien! nous demandons qu'on veuille constater avec nous que de tels usages remontent, dans ce traditionnel et immobile Orient, jusqu'aux Perses Achéménides. Que dis-je ? Dans notre temps moderne, sommes-nous donc si éloignés de pareils procédés ? Est-ce que l'effigie monétaire du roi Louis-Philippe, de la reine Victoria ou de l'empereur Napoléon III n'est pas restée invariable pendant la plus grande partie du règne de ces souverains ? La refonte des coins, seule, a été, de loin en loin, l'occasion de légers changements.



Fig. 19. — ARTAXERXÈS II MNÉMON

Artaxerxès II Mnémon (359 à 338 av. J.-C.). Darique d'or (Cabinet des Médailles).

De toute la série des dariques, celles de Darius Ier sont les plus remarquables par leur style et le soin apporté à la gravure des coins, comme il convient à un type monétaire nouvellement créé (fig. 11). Dans le dessin du profil royal on reconnaît le burin délicat d'artistes égaux en mérite à ceux qui gravaient, à la même époque, les plus beaux cylindres en pierres fines, les plus délicats des cachets conoïdes. Darius a une barbe qui s'étale sur sa poitrine, une perruque épaisse et frisée sur le cou ; son nez est droit et régulier ; ses traits conviennent à un homme qui a dépassé la quarantaine : nous savons qu'il vécut soixante-douze ans et qu'il en régna trente-six. Sa cidaris est couronnée de cinq petites pointes en dents de scie. Souvent, enfin, sa tête est légèrement inclinée en avant, comme si le roi faisait un effort visuel pour mieux percevoir l'ennemi qu'il est censé fixer devant lui, à la distance d'un trait.



Fig. 20. — ARTAXERXÈS II MNÉMON

Artaxerxès II Mnémon, sur un double statère d'argent de Straton I, roi de Sidon (374 à 362 av. J.-C.). Le Roi des rois est debout dans un char traîné par deux chevaux ; il est coiffé de la cidaris crénelée, et il étend la main droite en avant. L'aurige, à côté du roi, tient les rênes. Sous les chevaux, le cadavre d'un bouquetin gravé en creux (Cabinet des Médailles).

Le type adopté par Xerxès se distingue nettement de celui de son père

(fig. 12). La tête est plus grosse, la tiare particulièrement basse. L'œil est dessiné de face, les pommettes des joues sont très saillantes ; la barbe, postiche, descend en une longue pointe infléchie sur la poitrine. Xerxès avait trente-quatre ans quand il monta sur le trône en 485, et il passait pour le plus bel homme de son temps. Son fils, Artaxerxès Ier Longue-Main (465-425 avant Jésus-Christ), est couronné d'une cidaris élevée ; sa perruque est longue et épaisse, sa barbe effilée ; le nez, épaté, dessine une courbe assez sensible (fig. 13).

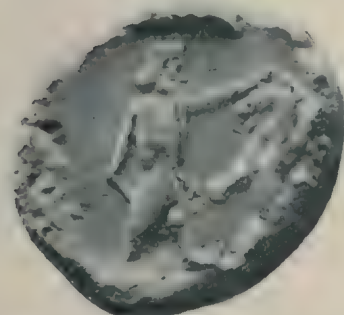


Fig. 21. — Artaxerxès II Mnémon

Artaxerxès II Mnémon, sur un demi statère d'argent de Straton I, roi de Sidon (374 à 362 av. J.-C.). Le Roi des rois s'apprête à poignarder un lion qui se dresse devant lui et qu'il saisit par la crinière. — *Rev.* : Une galère phénicienne amarrée au pied d'une forteresse (Cabinet des Médailles).



Fig. 22. — Artaxerxès III Ochus

Artaxerxès III Ochus (359 à 338 av. J.-C.). Le roi est représenté en buste, jusqu'à mi-jambes ; il est coiffé de la cidaris crénelée ; de la main droite il tient son arc, et de la gauche un faisceau de flèches. Sicle médique ou drachme perse en argent (Cabinet des Médailles).

Darius II Nothus (425-405 avant Jésus-Christ) avait dépassé l'âge mûr quand il monta sur le trône ; aussi, sur ses dariques, le type royal est-il l'image d'un vieillard trapu, ramassé sur lui-même. Son nez énorme, en bec de corbin, est caractéristique ; sa barbe est hirsute et frisée comme sa chevelure (fig. 14). Dans la dernière partie du règne, la frappe de la monnaie est parfois si négligée que la figure du roi devient une véritable caricature. Il est à peine besoin d'ajouter que ces dégénérescences barbares ou ces imitations négligées ne sauraient être invoquées dans une étude d'iconographie[1].



Fig. 23. — Artaxerxès III Ochus

Artaxerxès III Ochus, sur un double statère d'argent de Straton II, roi de Sidon (346 à 332 av. J.-C.). Le Roi des rois est dans un char traîné par trois chevaux que guide un aurige. Derrière le char, suit à pied un personnage qui tient un sceptre et une aiguière. Dans le champ, les initiales du nom de Straton en phénicien (Cabinet des Médailles).

[1] Aux personnes qui auraient la velléité de contrôler, par l'examen des monnaies, la théorie que nous exposons ici, je ferai remarquer que, dans tous les grands médailliers, il existe deux caté-

Cyrus le Jeune enseveli, en 401 avant Jésus-Christ, dans son triomphe de Cunaxa immortalisé par Xénophon, était un Grec par son éducation, sa politique, son armée, enfin par les pays où son autorité éphémère fut reconnue. Or, il existe précisément de rares exemplaires d'une darique, d'un style tout particulier et qui ne saurait convenir à aucun autre prince de la race achéménide (fig. 15). L'archer est représenté sous les traits d'un adolescent imberbe : Cyrus est mort à vingt-deux ou vingt-trois ans, et il n'existe pas d'autres dariques sur lesquelles se trouve l'image d'un roi imberbe ; c'est une mode grecque, contraire à la tradition invariable des Perses. Le prince a, en outre, un profil qui n'a rien d'asiatique : le nez droit, le visage empreint de la douceur hellénique. Enfin, particularité significative pour un prince dont le pouvoir ne fut pas officiellement reconnu, sa cidaris n'est pas crénelée : elle ressemble au mortier d'un magistrat moderne.



Fig. 24. — Artaxerxès III Ochus

Artaxerxès III Ochus, sur un double statère en argent d'Évagoras II, roi de Salamine (Chypre), (de 316 à 351 av. J.-C.). Le Roi des rois est représenté tirant de l'arc.



Fig. 25. — Darius III Codoman

Darius III Codoman (337 à 330 av. J.-C.). Double darique d'or ; derrière le Roi, un monogramme composé de lettres grecques (Cabinet des Médailles).

Les portraits monétaires d'Artaxerxès II Mnémon (405 à 359 avant Jésus-Christ) nous sont fournis non seulement pas ses dariques, mais par les monnaies de plusieurs satrapes de son empire et par celles de petits



Fig. 26. — Darius III Codoman

Darius III Codoman (337 à 330 av. J.-C.). Double darique d'or (Cabinet des Médailles).

gories de dariques : en premier lieu, les pièces excellentes comme frappe et gravure de coin ; en second lieu, les pièces d'un style notoirement négligé et même absolument barbare. Au point de vue qui nous occupe, les premières seules peuvent entrer en ligne de compte. Les autres sont les produits d'ateliers éloignés du centre de l'empire ou des pays helléniques ; il y en a même, parmi elles, qui sont des pièces frappées en imitation de prototypes plus anciens, longtemps après la mort du prince représenté. De telles frappes barbares ou postérieures sont naturellement sans valeur iconographique et doivent être classées aux dariques incertaines.

dynastes qui reconnaissaient sa suzeraineté et lui payaient tribut. C'est ainsi que nous trouvons le type royal d'Artaxerxès Mnémon sur des pièces émises, soit par les rois de Cilicie et de Sidon, soit par les satrapes Tissapherne et Datame. Malgré le caractère évidemment conventionnel du portrait royal sur un grand nombre de ces pièces satrapales, il est aisé, toutefois de retrouver l'air de parenté de ces types et l'inspiration commune d'où ils émanent. Partout c'est le même prince, avec sa cidaris droite, peu élevée, son nez aquilin, sa barbe en pointe dessinant un ressaut sous les mâchoires (fig. 16 à 21).

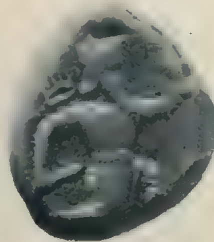


Fig. 27. — Darius III Codoman

Darius III Codoman (337 à 339 av. J.-C.). D'une main le Roi tient son arc, et de l'autre, il brandit un poignard : un carquois rempli de flèches est sur son dos. Sicle médique ou drachme perse, en argent (Cabinet des Médailles).

Comme Artaxerxès II régna quarante-six ans et parvint à une extrême vieillesse, nous trouvons vers la fin de sa vie, aussi bien sur ses dariques (fig. 19) que sur les pièces d'argent du roi de Sidon, son vassal (fig. 20 et 21), des types bien accentués de vieillard, qui montrent jusqu'à quel degré l'art monétaire avait déjà souci de traduire l'effigie réelle et contemporaine du moment même où la gravure des coins fut exécutée.

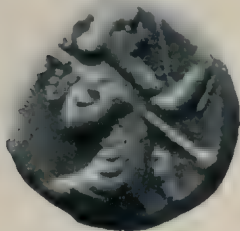


Fig. 28. — Darius III Codoman

Darius III Codoman (337 à 330 av. J.-C.). Darique d'or (Cabinet des Médailles).

Les dariques d'or et d'argent d'Artaxerxès III Ochus (359 à 338 avant Jésus-Christ) ont, elles aussi, un type royal *sui generis*, que nous retrouvons sur les pièces contemporaines frappées par Evagoras de Salamine les rois de Sidon ou le satrape Mazaios (fig. 22, 23 et 24). Enfin, le dernier prince de la dynastie, Darius III Codoman (337 à 330 avant Jésus-Christ), l'adversaire malheureux d'Alexandre, nous a laissé d'admirables portraits sur ses doubles dariques, ses dariques, ses sicles d'argent, et telle a été la précision à laquelle ont voulu atteindre les graveurs des coins, que la



Fig. 29. — Darius III Codoman

Darius III Codoman sur un double statère rhodien frappé par Memnon le Rhodien à Ephèse en 334 av. J.-C. (Cabinet des Médailles).

barbe du roi grandit avec les années et qu'on s'aperçoit ainsi, sur ces effigies monétaires, des changements successifs que l'âge apportait dans la physionomie du prince (fig. 25 à 28). Des dynastes et satrapes contemporains frappent aussi monnaie avec l'image du Roi des rois ; ce sont : Abd-Hadad à Hiérapolis, Straton II à Sidon, Memnon le Rhodien à Ephèse et en Carie



Fig. 30. — Darius III Codoman
Darius III Codoman, sur un double statère en argent, frappé par Memnon le Rhodien, en Carie, en 334 av. J.-C. (Cabinet des Médailles).

(fig. 29 et 30). Après le renversement de l'empire perse par Alexandre, on continua longtemps encore, par tradition, dans divers ateliers monétaires de l'Asie, à frapper des dariques et des doubles dariques d'or. Ces pièces, cela va de soi, ne sauraient donner de véritables portraits : c'est l'image persistante de Darius, ou plutôt même, l'image abstraite et idéalisée d'un monarque achéménide, formée dès lors de la synthèse des représentations individuelles des rois de cette race : elle est la résultante des portraits personnels et concrets qui l'ont précédée.

E. Babelon.

(*A suivre.*)



ARTISTES CONTEMPORAINS

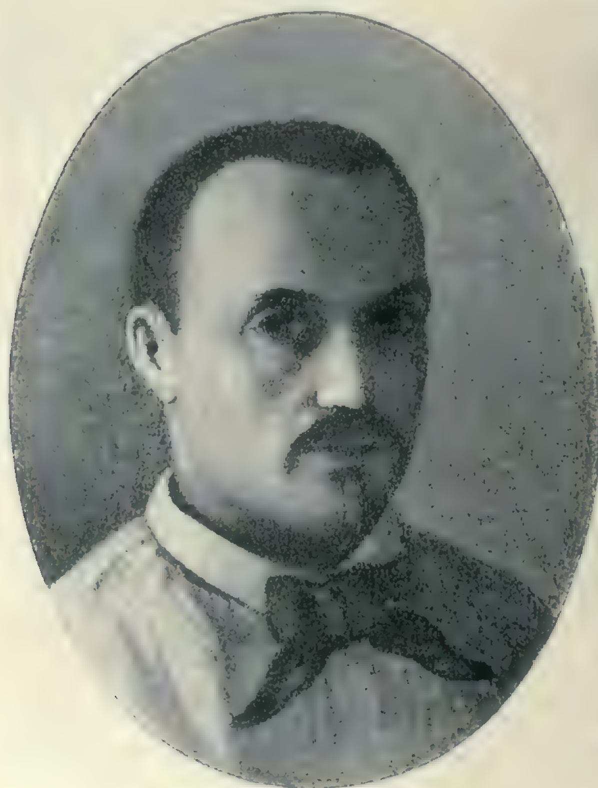
THÉOPHILE CHAUVEL



On sait l'action prépondérante de la forêt de Fontainebleau dans l'histoire du paysage moderne et l'influence exercée par elle sur une pléiade de peintres formés vers ses confins, au milieu de notre siècle. Elle fut le thème constant qui inspira ces grands artistes si divers, rapprochés par un même amour de la nature : Corot et Théodore Rousseau, Daubigny et Decamps, Diaz et Millet, Troyon, Jacque, Saint-Marcel, Célestin Nanteuil, Veyrassat, Rosa Bonheur, Huet, Chintreuil, Harpignies ; et encore Aligny, Bellel, Jules Laurens, Jadin, de Penne, Lavieille, Bodmer, Anastasi, Ciceri, Pasini, Allongé, Jules Didier, A.-R. Véron, Hamon, Palizzi... La glorieuse liste!

Le village de Marlotte, alors, était encore un village vrai, deux auberges y hospitalisaient les passagers : l'une tenue par le menuisier Saccault ; l'autre par la femme du maître tisserand Antony, cette dernière préférée par la naissante colonie de peintres.

Sur ces temps déjà lointains les anecdotes plus ou moins authentiques abondent dans les ateliers. Par exemple : un jour de 1851, l'agréable retraite choisie par les artistes est troublée; un homme grave à apparence de magistrat, un « bourgeois » — vingt ans plus tôt on eût dit un « philistin », — sa femme et leur enfant monté sur un âne, sont surpris à Marlotte par la nuit, et malgré la modestie du gîte sont obligés de s'installer chez la mère Antony, qui pour dérider ces « notables inconnus » leur vante l'excellente compagnie dans laquelle ils se trouveront : des artistes! Sur ce, rentrée terrifiante des pensionnaires, l'un sa blouse lacérée par les rochers ; un autre, en cheveux longs et barbe hirsute, avec une plume de faisan sur un chapeau inénarrable; un troisième, l'air minable mais tapageur, interpellant bruyamment ses camarades, qui, bras dessus, bras dessous, ont entonné la chanson de Musette. Le dîner commença mal : salle à éclairage douteux, langage ésotérique des peintres, émaillé des termes romantiques à l'usage des seuls initiés ; plaisanteries, bonnes ou mauvaises, à l'adresse de ces paisibles bourgeois ; le mari, en guise de réponse, exhibe une paire de pistolets : *C'est pour les mauvaises rencontres!* Enfin, on s'ex-



TH. CHAUVEL en 1856, par lui-même.

THÉOPHILE CHAUVEL

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Porcabeuf, Paris

plique, tout s'arrange et finit gaiement, et c'est en bons amis que le lendemain se séparent les peintres et les trois voyageurs, dont le nom resta inconnu, mais que déjà les artistes, à cause de l'âne, ont baptisés en bloc « la fuite en Egypte ».

De ces facétieux jeunes gens, l'un était Chauvel, qui avant d'être graveur fut peintre.

Né à Paris en 1831, il était venu à Marlotte, à dix-huit ans. Souvent accompagné de Jules Laurens, dont il appréciait le grand talent et les avis, il explora les Trembleaux, le Long Rocher, la Gorge-aux-Loups, sujets de futures eaux-fortes originales. Aligny, hôte assidu de la forêt, et J.-J. Bellel l'aidèrent de leurs conseils; c'est sous leur influence rigide qu'il devint à la fois habile et épris d'exactitude; toutefois, ce que pouvait avoir de conventionnel l'enseignement de ces deux peintres, qui enserraient les lignes du paysage comme on sertit les profils d'un vitrail, était corrigé pour Chauvel par la vue des tentatives heureuses des jeunes paysagistes ses camarades, travaillant en face de la nature.

En 1854, Chauvel se présenta au concours de Rome pour le paysage historique, encore en vigueur, et obtint le second prix; mais ayant échoué en 1857 — ce prix était décerné tous les quatre ans et fut définitivement supprimé en 1861 — Chauvel ne put se représenter. Cet accident brisait la carrière du peintre, il ouvrait la brillante carrière du graveur.

Chauvel se met à la lithographie en 1855, et s'adonne à l'eau-forte vers 1861 : une de ses premières pierres est la reproduction d'une œuvre de son maître Bellel, *les Gorges de Montpairon*.

De 1862 à 1867, c'est surtout son éducation de graveur qui se poursuit; il met au jour une vingtaine de planches originales, la plupart éditées par Cadart; signalons parmi les plus brillantes : *Aux Trembleaux*, *Chênes-de-Roches (Gorge-aux-Loups)*, *Solitude*, *le Moulin*, *Pommier à Fleury*, *Au Jean de Paris*. Reprenant le crayon lithographique, il reproduit pour le *Musée universel*, d'Edouard Lièvre, l'*Orage*, de Diaz, d'une grande puissance d'exécution et d'effet, où le crayon de l'artiste lutte de force avec la solidité de touche du peintre; puis le *Chemin creux* ou le *Chariot*, de R.-P. Bonington, d'une facture argentine et blonde, où les valeurs sont exprimées avec un charme et une légèreté remarquables; exposées au Salon de 1870, en même temps que la *Lisière d'un bois* d'après Th. Rousseau et l'église de Saint-Pierre

de Caen, d'après Bonington, elles lui valurent sa première récompense.

En 1872 *la Veillée*, d'après Millet ; *le Pont de Grez*, d'après Corot, et *le Vaisseau-Fantôme*, d'après Ch. Méryon, exposés au salon de 1873, lui firent décerner une seconde médaille. L'œuvre lithographique de Chauvel ne compte que quinze pièces, mais quelles pièces ! toutes des merveilles, entre autres — outre les planches que nous venons de citer, — le *Paysage de Normandie*, d'après Eugène Isabey ; *le Camp arabe*, d'après Eugène Fromentin ; *l'Enclos*, d'après E. van Marcke, exposé dans seize musées de France et qui lui valut la décoration de la Légion d'honneur en 1879 ; *Vaches à l'Abreuvoir*, d'après C. Troyon.

Cependant l'eau-forte, délaissée au commencement du XIXe siècle, avait repris la vie, grâce aux peintres et avec Delacroix, Decamps, Paul Huet, Charles Jacque, Daubigny, Saint-Marcel, puis Méryon, Bracquemond, Legros, Rajon, J. Jacquemart, etc., elle revenait à une véritable splendeur. Les adeptes accouraient de toutes parts ; après le règne du burin avec l'école de David et ses continuateurs, puis de la lithographie, il n'y en avait plus que pour l'eau-forte, sous ses deux aspects : gravure originale et gravure de traduction. Dans cette dernière elle représentait la revanche du pittoresque et de la liberté de la taille contre les excès de rangement et de froideur de la taille académique.

Chauvel, sans perdre de vue la peinture, ni l'eau-forte originale, s'adonna définitivement à l'estampe de traduction. Il fut le graveur, et le graveur incomparable des paysagistes de l'école de Fontainebleau.

A la fondation du journal *l'Art* (1874) et jusqu'à la disparition de cette Revue en 1895, il contribua largement à son succès, certaines des planches qu'il y donna formant la partie la plus précieuse de son œuvre ; en 1892, six ans après la mort de Léon Gaucherel, il avait du reste été chargé de la direction artistique de la publication par M. Léon Gauchez, sérieux appréciateur de sa haute valeur d'exécutant et de connaisseur.

L'œuvre gravé de Théophile Chauvel est aujourd'hui de cent quarante-neuf planches dont beaucoup de très grandes dimensions. Dans cet œuvre on trouve trois *manières*, ou mieux trois formes de son talent : la première forme, celle des eaux-fortes originales, période de jeunesse surtout, est légère, avec une intention de style ; motifs bien choisis, exécution souvent heureuse ; cette catégorie renferme quarante-six pièces, y compris les deux planches inédites qui accompagnent notre étude.



Th. Chauvel inv. et sc.

LA MONTÉE À CHAVILLE

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Porcabeuf, Paris



Études de paysages (île Saint-Denis)

Immédiatement après, viennent les eaux-fortes d'après Corot, Rousseau, Diaz, Dupré, Troyon ; le créateur a fait alors place au traducteur ; mais combien Chauvel, dans ses reproductions d'après les peintres, ses émules de Marlotte ou de Barbizon, a mis à profit la science qu'il possédait lui-même !

La puissance de la morsure, dans ses plus belles planches d'après les peintres français, est merveilleuse d'audace, et ne le cède guère à l'acuité et au pittoresque du trait ; la taille non asservie, et comme jetée au hasard — hasard très calculé — fait naître de ce hasard voulu une facture chaude et spirituelle, une saveur particulière ; on y devine l'air, le scintillement de la lumière ; on y lit les plans, on saisit surtout jusqu'à la touche du pinceau des divers peintres : tout est exprimé avec la plus rare intelligence. Cette recherche de la vérité du détail ne fait jamais perdre de vue au graveur l'esprit et le caractère de l'ensemble ; elle concourt à la vérité de l'effet général : dans cet ordre d'idées sont les planches maîtresses : *l'Orage, le Tronc d'arbre*, de Diaz ; *la Saulaie, la Mare, la Barque*, de Dupré ; *la Hutte, Une Mare, les Chaumières sous bois*, de Rousseau ; *la Source de Neslette*, de Van Marcke.

Chargé en 1875 de graver une œuvre de Corot, devant ce maître, tout en conservant sa grande aisance de métier, il assouplit sa taille, allège sa morsure, subordonnant l'une et l'autre à la facture aérienne qui caractérise les tableaux de l'illustre paysagiste ; aussi a-t-il créé d'après Corot plusieurs planches admirables, entre lesquelles, *l'Etang* (1875), *la Saulaie* (1880), *Ville-d'Avray* (1882), *le Petit Paysage aux deux arbres* (1884), *l'Abreuvoir* (1891), *la Moussière ; Effet du matin* (1898).

Entre ses eaux-fortes exécutées d'après Corot, rien de merveilleusement souple et exquis comme la *Saulaie*, qui remporta au Salon la première médaille d'honneur affectée à la section de gravure (1881) et doit être regardée comme l'expression parfaite de la traduction du tableau.

Trois des maîtresses planches précitées lui avaient été demandées par Goupil pour lequel il grava deux autres estampes superbes : *le Nid de l'aigle* (1880), d'après Th. Rousseau ; *le Batelier* (1881), d'après Corot.

En 1884 apparut la première pièce d'après un des artistes anglais les plus en vogue, B.-W. Leader ; les années suivantes, Chauvel reproduisait encore des œuvres du même peintre, ou de J.-E. Millais, W.-Q. Orchardson, Vicat-Cole, etc. ; ces dernières œuvres accusent la troisième évolution du talent du

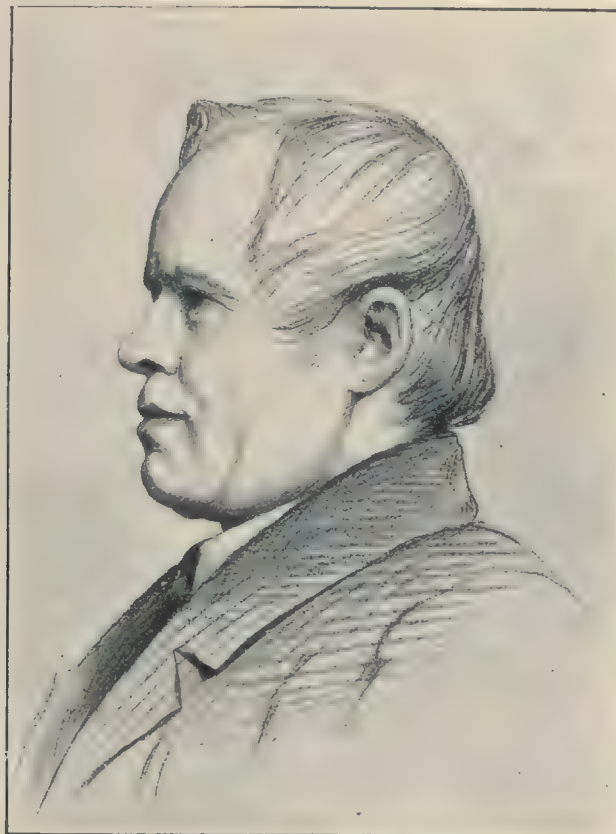


Corot pinx. Th. Chauvel sc.

LA MOUSSIÈRE (Effet du matin)

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Porcabeuf Paris

maître ; dans ces interprétations de peintures anglaises il a porté à leur perfection l'entente des valeurs, l'harmonie générale, l'agrément de l'ensemble, le charme du détail ; toutefois, s'il est permis de critiquer des œuvres parfaites de rendu, on doit reconnaître qu'elles n'ont pas les beautés absolues des



Portrait de M. R..., par Th. Chauvel.

estampes de la seconde manière du graveur ; il est vrai qu'à Corot, Diaz, Rousseau, Dupré, Daubigny et Troyon ont succédé Leader, Millais, Heffner, Vicat-Cole ; Chauvel alors n'a pu mettre à profit dans la reproduction de tableaux composés avec moins d'unité et d'une coloration moins harmonieuse toutes les ressources de sa science et de son art.

Signalons toutefois d'après les peintres anglais : *February, fill Dike* (1885), d'après W. Leader ; *Sabrinas Stream* (le Ruisseau Sabrinas, 1891), d'après

le même ; *Lingering Autumn* (fin d'Automne, 1872), d'après J.-E. Millais ; *Summer Showers* (Pluie d'été, 1887), d'après Vicat-Cole ; l'*Enigme* (1894), d'après Orchardson ; *A wet road side* (le Chemin détrempé, 1896), d'après Leader.

Bien que nous ayons indiqué trois phases dans l'œuvre gravé de Chauvel, il n'en faudrait pas pour cela conclure à la disparité de ses productions ; son œuvre est homogène quand même par la science de rendu qui l'a mis hors de pair.

Terminons cette étude en rappelant que Chauvel est un peintre de valeur et a exposé comme tel de 1855 à 1876 ; entre ses tableaux on cite : *Effet de soleil couchant* (1857), *Au Long Rocher* (1859), *les Gorges d'Apremont* (1865), *un Étang en Brenne* (1866), *Au printemps* (1869), *Lisière d'un bois* (1876) ; *l'Etang en Brenne* acheté par l'Etat figure actuellement au musée de Pau.

Nous n'avons rien dit de l'homme : Chauvel, faut-il le dire, est resté simple au milieu de tant de succès, autant que désintéressé.

D'ailleurs un mot le dépeint tout entier ; on lui dit un jour ironiquement : *On ne vit pas de gloire ! — Oui ! mais la gloire fait vivre !* fut sa réponse.

Chauvel a été nommé officier de la Légion d'honneur en 1896, à la suite de l'exposition du centenaire de la lithographie. Cette haute récompense était bien due à un maître dont le nom incarne les beaux enthousiasmes et les aspirations généreuses de cette génération romantique d'où est sorti le mouvement moderne de l'école française.

LOYS DELTEIL.



LES

PEINTRES PRIMITIFS DES PAYS-BAS

A GÊNES



TROIS grands ports italiens, au moyen âge, donnèrent accès au trafic étranger. Venise, Naples, Gênes, furent les portes grandes ouvertes par où pénétrèrent, avec les produits du commerce et de l'industrie, les idées d'outre monts et les œuvres de l'art du Nord. A ces trois villes, il convient de joindre Palerme en Sicile, où se rencontrent, avec quelques peintures d'origine septentrionale, et surtout la saisissante fresque de *Trionfo della Morte* — de nombreux vestiges, d'évidentes traces de l'influence néerlandaise.

A Venise, on trouve encore de fréquents témoignages de cette influence, qui, des Flandres, se propagea — outre la voie de mer — à travers l'Allemagne par les voies fluviale et terrestre, c'est-à-dire le cours du Rhin, Cologne et Bâle d'une part, d'autre part le col du Brenner et du Stelvio, le Frioul et Vérone. Un des plus célèbres parmi ces témoignages, à côté des peintures de l'Académie et du musée Correr, est le *Bréviaire Grimani* avec ses miniatures ganto-brugeoises. Ce que les historiens nous rapportent d'Antonello de Messine et de ses relations avec l'école des frères Van Eyck, quelque légendaire que puisse paraître le caractère de ces récits, atteste en tout cas la vivacité et la persistance du goût qu'on avait, à Venise, pour les maîtres du Nord. Leur supériorité dans le paysage, dans l'éclairage des

intérieurs, dans le rendu des étoffes somptueuses et rares, leur recherche naïvement savante et minutieuse du détail familier, de l'expression vive et parlante, et aussi le style des grandes figures de Hubert Van Eyck et de Hugo Van der Goes, devaient plaire à cette cité d'armateurs affinés et de voyageurs toujours en quête d'inédit. Dans leurs communes curiosités, l'Orient, avec ses splendeurs toujours mystérieuses, devait tenir une place importante [1]..... En mentionnant, dans tel ou tel palais, des œuvres de maîtres tels que Jan Van Eyck et Roger Van der Weyden, les chroniqueurs du temps, entre autres l'Anonyme de Morelli, prouvent le cas qu'on faisait alors, parmi les gens riches et les connaisseurs de Venise, de l'art néerlandais.

A Naples, si l'on en juge par ce qui subsiste d'œuvres du Nord au *Museo Nazionale*, les marques d'un goût aussi prononcé s'étendent, également, de l'imitation des Van Eyck (*Saint Jérôme dans sa cellule*) aux deux originaux justement admirés de Pierre Brueghel le Vieux (*la Parabole des Aveugles*, signée et datée de 1560, et *l'Allégorie de l'Hérésie*), en passant par l'importante *Adoration des Mages* de Jacob Cornelisz d'Amsterdam, un maître purement « hollandais », comme nous dirions aujourd'hui.

Mais c'est à Gênes, surtout, que l'art des Pays-Bas brille du plus vif éclat. L'abondance et l'excellence des œuvres d'origine septentrionale, encore conservées dans les grands palais, dans les églises et les cloîtres de la cité maritime et commerçante, n'attestent pas seulement que les navires marchands d'Anvers et de Bruges les y apportèrent, et laissèrent à cette première escale italienne le meilleur de leur cargaison artistique. On serait même tenté de croire que plus d'un artiste du Nord y accompagna ses œuvres; et que, saisis par le tableau inattendu de tant d'édifices étagés sur cette riante côte, retenus par les charmes d'un site nouveau, par l'attrait d'un bon accueil, par le bien-être que répandent autour d'elles l'activité et l'opulence, les peintres venus par eau s'attardèrent, ou même se fixèrent en ce point initial de leur débarquement. N'imaginant rien de mieux ailleurs, ils ne résistèrent point aux premières séductions du pays de la lumière et de la beauté, et consentirent sans peine à y séjourner. Une petite colonie néerlandaise put se former ainsi à Gênes, et s'y accroître, vers la fin du xve siècle et au commencement

[1] Dans le groupe Van Eyck, notamment chez le maître de Flémalle, le goût oriental se manifeste bien avant Carpaccio et Gentile Bellini.

du XVIe. Parmi les œuvres que nous avons à citer, plus d'une, où les manières diverses des deux pays se confondent, confirmerait cette supposition.

Sans doute la libéralité des notables génois crut avoir suffisamment acquitté sa dette à l'égard de ces « imagiers » de passage, par une large hospitalité et un juste paiement de leur travail. Leur reconnaissance ne s'est



VIERGE ET SAINTS
Triptyque par Gérard David (attribué à Frans Floris).
Palazzo Bianco, à Gênes.

point étendue jusqu'à se croire obligée de consigner quelque part de leurs noms un exact, un fidèle souvenir. Les générations se sont succédé, ondoyantes et diverses. Le goût s'est transformé. Les archives de famille se sont démunies, embrouillées. Au milieu des vicissitudes des âges, des noms d'artistes se sont transmis par « à peu près » ; de vagues et approximatifs ouï-dire ont créé, ont fondé des traditions erronées, et d'autant plus indéracinables. Nulle part cette ingrate négligence, cette peu recommandable incurie, ne se sont étalées avec aussi peu de remords qu'à Gênes.

C'est une proportion notable d'erreurs de ce genre que nous voudrions faire disparaître. Quelques-unes ont été signalées déjà. Mais la paresse est

grande aux pays du soleil. Pour quelques bonnes volontés prêtes à se mettre en branle, combien n'est-il pas d'âmes indifférentes, que ces considérations touchent infiniment moins que nous?



PARTIE CENTRALE DU PANNEAU (VIERGE ET SAINTES), de Gérard DAVID
Musée de Rouen.

Il faut faire son devoir, cependant. A cette tâche, l'heure est d'autant plus propice, que la Maison Brogi de Florence, en reproduisant les yeux fermés —

certes ce n'est pas à elle qu'il y a lieu d'en faire le reproche — les fausses



Partie centrale du triptyque (Vierge et Saints)
Palazzo Bianco, à Gênes.

indications en question, telles qu'elles lui ont été fournies, au bas des nouvelles et excellentes photographies tout récemment publiées, semblerait

ajouter encore une consécration définitive à l'erreur accumulée, invétérée.

N'hésitons pas, tout en remerciant la Maison Brogi de sa louable initiative, à compléter le service qu'elle nous rend par quelques rectifications nécessaires. Saisissons, sans plus tarder, l'occasion offerte. Livrons-nous à ce premier travail de prosaïque, mais indispensable épluchage.



SAINT JÉRÔME
Volet du triptyque *Vierge et Saints*, à la gauche du spectateur (Palazzo Bianco, à Gênes).

I

GÉRARD DAVID

S'il faut se garder de la facile manie de l'attribution (ou de la désattribution), à laquelle on s'abandonne à trop bon compte, il importe d'autre part, de ne pas tomber dans le défaut contraire. Il serait fâcheux, en effet, de se laisser aller à l'exagération, plus commode encore, d'une crainte si louable. Il ne faudrait pas, par excès de scrupule, céder à un faux sentiment de respect humain vis-à-vis de sa conscience de critique.

Au milieu de tout ce vaste inconnu légué par le passé, au seuil ou au cœur de cette forêt, non moins « obscure » que celle où Dante frissonnait de s'engager, comment se guider ou guider autrui, si on favorise le développement de tant de mauvaises herbes, de toutes ces végétations folles et parasites, spontanément nées, qui recouvrent et obstruent des voies déjà fort entre-croisées et enchevêtrées, réduisant de plus en plus la somme plutôt rare de l'air et du jour? Ces causes de confu-

sion, d'égarement, nous devons nous opposer à ce qu'elles s'implantent, et surtout, ce qui est plus ardu, à ce qu'elles deviennent inextricables.

Il est, sur certaines œuvres, des noms dont la présence choque de façon trop criante le connaisseur attentif, et peut induire le public cultivé, qui ne fait que passer et qu'un rien désoriente, en des fautes de jugement regrettables. Au nombre de ces noms, je commencerai par citer celui de Frans Floris, étrangement accouplé — selon l'indication insérée dans le bas de la photographie — au beau triptyque du Palazzo Bianco, devenu *Municipio* de la ville de Gênes. Que peut bien venir faire là le « Michel-Ange flamand », dont la période d'activité est quelque peu postérieure à celle où vint au monde cette *Vierge avec son Fils, entourée de Saints?* Quelle peut bien être l'origine d'un aussi surprenant baptême? Mystère..... Ce qui est clair, c'est que l'œuvre est incontestablement de la main de Gérard David, le peintre « hollandais » fixé à Bruges et plus tard à Anvers, l'auteur des panneaux connus sous le nom de *Jugement de Cambyse*[1], qui figurent à l'Académie de la ville où vécut aussi Hans Memling.



SAINT JÉRÔME
Volet du triptyque l'*Archange saint Michel*, à la gauche du spectateur (Musée Impérial, à Vienne).

Déjà MM. Henri Hymans[2] et J. Burckhardt[3] ont légitimement revendiqué cette paternité pour le triptyque du Palazzo Bianco. A leur clairvoyante appréciation je veux seulement ajouter une démonstration convaincante, et, je crois, décisive.

Cette démonstration, nos lecteurs l'ont sous les yeux. Elle est aisée à faire, par un simple rapprochement des divers

[1] C'est l'histoire, en deux parties, de Sisamnès, juge prévaricateur. Le premier panneau représente la condamnation; le second, l'exécution.

[2] Le *Livre des peintres*, par Karel Van Mander, traduit et commenté par H. Hymans, t. I, p. 72.

[3] Le *Cicerone* (traduction Gérard), seconde partie (Art moderne), p. 635.

éléments de l'œuvre qui nous occupe avec ceux de deux des créations les plus indubitablement authentiques de Gérard David.

La première de ces créations est *la Vierge entourée de Saintes*[1], conservée au musée de Rouen, lequel eut, en 1803, la fortune singulière de recevoir en dépôt ce précieux joyau d'art flamand, abandonné par l'étrange indifférence du musée du Louvre.



SAINT NICOLAS

Volet du triptyque *Vierge et Saints*, à la droite du spectateur (Palazzo Bianco, à Gênes).

La seconde œuvre à comparer à celle de Gênes est le triptyque de *Saint Michel archange précipitant les démons*, au musée impérial de Vienne[2].

A l'œuvre de Rouen, se rapporte la Vierge, avec l'Enfant au raisin, qui forme le *centre* du triptyque de Gênes.

Les saints *latéraux*, sur volets cintrés du haut, se rapportent aux saints correspondants de la face intérieure des volets de Vienne.

Les reproductions ci-jointes permettent l'entière comparaison.

On sera frappé, dès l'abord, par les

[1] Le document qui en établit l'authenticité, l'Inventaire flamand de 1537, porte en toutes lettres le nom de « maitre Gérard David », et donne la date de 1509.

[2] On peut joindre aux œuvres précédemment citées de Gérard David l'*Adoration des Mages*, que le musee de Bruxelles — catalogue et cartel — maintient encore indûment à Van Eyck (nº 20), et qu'il faut rapprocher surtout du *Jugement de Cambyse* : le *Chanoine Bernardino de Salviatis, agenouillé dans un paysage, et entouré de ses saints patrons* (nº 1045), à la « National Gallery » ; la *Crucifixion* de Berlin (nº 573). D'autres œuvres, à lui attribuées, doivent appartenir à des maitres contemporains et voisins, tels que Jan Mostaert, Gérard Horebout, etc. La similitude du prénom chez ce dernier a pu créer de fausses traditions, donner lieu à des confusions que les analogies des styles ont encouragees et consolidees — ou *vice versa*. Le malheur est que pour J. Mostaert et G. Horebout, il nous manque l'œuvre d'une authenticité établie, qui soit propre à nous servir de *criterium* dans nos recherches, à prévenir des confusions nouvelles, des erreurs naissant d'une première, et sur lesquelles d'autres viennent encore se greffer. Ces noms, pour le moment, ne peuvent jouer le rôle, tout au plus, que d'étiquettes revisables, destinées à un classement provisoire. Et l'œuvre de ces maitres demeure, jusqu'à présent, dans les limbes de l'hypothèse.

analogies générales, qui sont d'ordre essentiel, c'est-à-dire tenant avant tout aux personnages, à leur ressemblance typique, organique. Airs de tête, coupes de cheveux et de barbes ; proportions, draperie et costumes ; attitudes, dispositions relatives : tout concorde, chez la jeune mère et le « bambino » comme chez les hommes mûrs, prélats ou ascètes. Et surtout, le caractère de l'expression, dans les visages, est bien personnel à maître Gérard. Ses figures, même de femmes ou d'enfants, sont marquées au sceau d'une *gravité* toute particulière. C'est là un trait commun avec son concitoyen Dirck Bouts de Harlem [1], venu, lui aussi, de cette partie des Pays-Bas que nous nommons maintenant la Hollande, en celle qui est présentement la Belgique. C'est de son compatriote Bouts que G. David procède visiblement dans l'œuvre principale de sa première période brugeoise, les panneaux déjà mentionnés du *Jugement* (1498). Il n'y a là, d'ailleurs, que des types masculins, dont la raideur de maintien et l'aspect sévère font penser aux magistrales figures d'une œuvre analogue de son illustre prédécesseur à Louvain (et maître probable) : les panneaux à bon droit fameux de la *Justice du roi Othon*, conservés à Bruxelles, dont la Maison commune les commanda. Ces panneaux de Bouts eux-mêmes, d'ailleurs, se ressentent par leur allure, par leur grand style, du voisinage de Hugo Van der Goes, le maître inimitable, qui, retiré alors de la gloire et du monde, voulut bien consentir, pourtant, à les expertiser... Mais là où cette « gravité » dont nous venons de parler est vraiment surprenante, c'est —



SAINT ANTOINE DE PADOUE
Volet du triptyque l'*Archange saint Michel* à la droite du spectateur (Musée Impérial, à Vienne).

[1] Gérard David est né à Oudewater.

plus encore que dans les têtes d'enfants et d'anges — dans les figures de femmes, qui rappellent, par leur sérieux un peu maussade, par leur calme presque indifférent de statues, les figures si particulières de Piero della Francesca. Chez le Néerlandais sorti des plaines sablonneuses, comme chez l'Ombrien descendu des montagnes, même absence d'expression vive, mêmes traits figés, mêmes airs absorbés et têtus de ménagères tout à leurs soins domestiques, ou de paysannes tout à leur tâche. Jamais leurs Vierges n'ont souri. On ne conçoit même pas qu'elles puissent sourire jamais. Mères ou Saintes, les voici désormais, et pour l'éternité, appliquées sans répit, avec une attention presque farouche, à leur unique souci d'éducation divine ou d'édification humaine.

Ayant constaté les intimes ressemblances, qui sautent aux yeux, notons sommairement les différences, qui portent sur les parties secondaires — objets accessoires ou fonds de paysages — soit que ces parties subissent des modifications en elles-mêmes, soit qu'elles se trouvent simplement « transposées ».

Ainsi, prenant les deux *Saint Jérôme* — placés tous deux à la gauche du spectateur dans chaque triptyque — nous remarquons, à Vienne, que le lion légendaire est couché à la gauche du saint cardinal, tandis qu'à Gênes il est à sa droite. Là aussi, la croix archiépiscopale est plus ornée qu'à Vienne : la douille hexagonale est plus renflée, d'une architecture gothique plus compliquée ; à l'entre-croisement des branches cruciales, terminées en fleurs de lys, figure le sujet symbolique du Pélican. A Vienne, enfin, un fond commun de paysage relie entre elles les trois parties du triptyque ; il remplace le fond d'ailleurs charmant de fleurs et d'oiseaux sur lequel se détachent saint Jérôme et saint Nicolas. Ce dernier saint remplace lui-même saint Antoine de Padoue, dont la croix, presque rustique, est infiniment plus simple que la somptueuse crosse abbatiale de son pendant à Gênes. La richesse et la complication de cette crosse, à sujet et à voile, renchérissent encore sur celles d'un des patrons du Chanoine Bernardino de Salviatis, dans le tableau de Londres cité plus haut. C'est le dernier mot de l'orfèvrerie du temps... Les auréoles rayonnantes, qui, à Gênes, encadrent les quatre têtes, ont disparu à Vienne.

Les deux triptyques doivent dater, à peu de chose près, des environs de 1510, celui de Vienne n'ayant pas dû suivre de bien loin celui de Gênes.

CAMILLE BENOIT.

(*A suivre.*)

L'ÉCOLE FRANÇAISE

DU XVIII[e] SIÈCLE

AU « NATIONAL MUSEUM » DE STOCKHOLM[1]



Le « National Museum » de Stockholm possède une précieuse collection d'œuvres françaises du xviii[e] siècle, due, comme il arrive presque toujours, à l'initiative privée. Les amateurs modernes, dont les préférences vont volontiers vers cette école, n'ont peut-être pas le mérite des hommes qui, dès le siècle dernier, eurent celui de choisir spontanément les œuvres que personne ne discute plus aujourd'hui et à propos desquelles, en somme, s'est écrite l'histoire de la peinture de toute une époque.

Qu'ils aient été de généreux donateurs, ou que leurs collections mises en vente soient tombées plus tard dans le domaine public, c'est à ces hommes de goût parfait, de jugement personnel et supérieur, qui aimèrent l'art dans sa fraîcheur d'éclosion, le sentirent et le surent découvrir autour d'eux parmi l'encombrement des ouvrages médiocres, que l'on doit ce que, dans les musées, on pourrait appeler « les fleurs ». Où donc, par exemple, sont « les fleurs » de ces cinquante dernières années, sinon dans les collections privées ?

Le comte Karl Gustaf Tessin fut un de ces hommes ; le musée de Stock-

[1] C'est grâce aux recherches de M. Georg Gœthe, attaché au musée de Stockholm, et à son savant catalogue des maitres étrangers, que nous pouvons donner des renseignements précis sur le comte Karl Gustaf Tessin et sur les œuvres qui nous occupent. Ce catalogue est publié en langue française, édition 1893, et contient dix-sept reproductions en photogravure.

holm lui doit la majeure partie de sa fortune, sa tenue générale, son unité. Il était fils de Nicodemus Tessin, artiste de premier ordre, architecte du palais royal de Stockholm, édifié sur l'emplacement du vieux château détruit par l'incendie, œuvre de grand style, dont la beauté tient surtout à ses heureuses proportions, à son aspect massif et puissant sans lourdeur, aux grandes lignes de ses escaliers et de ses rampes.

Le comte Karl Gustaf eut par conséquent en son père le meilleur des maîtres, et, après avoir grandi sous sa direction, il se trouva naturellement désigné, à la mort de Nicodemus, pour continuer ses travaux. Le palais était inachevé : il fallait notamment pourvoir à sa décoration intérieure. C'est ici, dans la qualité supérieure de son goût, dans la justesse de son jugement, que se dégage la personnalité de Tessin. Comme Suédois, il est unique à son époque ; en France, d'ailleurs, ils ne furent pas légion ceux qui alors, aussi pleinement que cet étranger, eurent conscience de la valeur de nos artistes. Laissant ses contemporains à leur passion pour les copies italiennes de la décadence, il comprit, seul ou à peu près, tout ce qu'il y avait de vivante originalité dans l'art français ainsi que dans celui des Pays-Bas.

C'était le temps du grand Frédéric et de la grande Catherine ; l'Allemagne ne rêvait que de Versailles, Pétersbourg apprenait l'art de la conversation. Les exploits déjà centenaires de Gustave-Adolphe avaient élevé la Suède au rang des grandes nations du Nord. Depuis cent ans son éducation s'était affinée et, tant pour suivre le courant que par sympathie naturelle, elle s'était mise avec enthousiasme à l'éducation française, dominante alors. L'influence fut profonde et durable ; aujourd'hui encore, on en retrouve la trace. Si la peinture suédoise n'a pas cessé de porter l'empreinte de l'esprit français, c'est à cette époque qu'il faut remonter pour retrouver l'origine de notre influence, car c'est à ce moment, la Suède n'ayant pas de peintres — puisque le seul qu'elle eût, Roslin, avait émigré tout jeune à Paris — qu'elle attira les nôtres chez elle, désireuse non seulement d'avoir les œuvres, mais d'en connaître les auteurs. Les portes de l'Académie royale s'ouvraient immédiatement devant nos compatriotes à peine débarqués à Stockholm. Les échanges d'œuvres n'ont d'ailleurs pas cessé ; aujourd'hui encore les artistes suédois, plus indépendants, plus originaux peut-être, continuent à porter la marque de leur parenté avec les nôtres, se rapprochant de ceux de nos peintres que l'enseignement académique a moins touchés



Boucher. — Le Triomphe de Vénus

Nous avons eu l'occasion de dire ailleurs comment l'école suédoise, dans son ensemble d'abord et par quelques personnalités hors de pair ensuite, est une des plus importantes de l'Europe actuelle.

Karl Gustaf Tessin contribua beaucoup à ce mouvement de l'art français en Suède au XVIIIe siècle. Chargé, comme nous l'avons dit, de mener à bonne fin les travaux du château royal, il chercha à obtenir la collaboration de Pater et de Taraval à la décoration intérieure. Taraval seul put répondre à l'appel ; il arrive en 1732 et reste à Stockholm jusqu'à sa mort en 1750. Son fils, Hugues Taraval, travailla aussi pour la cour de Suède et ne revint en France qu'à la mort de son père ; malgré son départ il était nommé plus tard à l'Académie royale suédoise, et envoyait de Paris en 1766, pour le château, un *Mars et Vénus*. Le National Museum possède encore un *Vénus et Adonis*, daté de 1760, exposé au Salon de Paris en 1765. En 1735, Tessin traitait avec J.-B. Oudry pour onze tableaux décoratifs, dont quatre sont au musée. Quatre autres sont venus postérieurement, qui se trouvent aussi au musée. Vers la même date (1735) des tableaux de chevalet par Boucher, Carle Van Loo et d'autres peintres français arrivèrent également.

Ambassadeur de Suède à Paris, Tessin y séjourna pendant les années 1739-1742. Ce séjour fut très important pour la collection française du musée. Il était surtout demeuré jusqu'alors l'architecte préoccupé de la décoration du château. A Paris, le collectionneur se révèle en lui. Les Salons annuels n'ont pas de visiteur plus attentif. Mais les vrais amateurs suivent de près le travail des artistes, assistent à l'élaboration des œuvres, ont la curiosité de les voir sortir de leurs limbes, progresser et se parfaire. Tessin va donc chez les peintres, sait ce qu'ils font et ce qu'ils disent, et en sa double qualité d'ambassadeur et d'acheteur, il est accueilli avec un respectueux empressement dans tous les ateliers où il frappe. L'inconvénient de cette familiarité avec les artistes, c'est que parfois il faut acheter par politesse et en payement de l'accueil, ou bien pour ne pas décourager, un tableau dont on n'a pas grande envie.

Nous pourrions, si la place ne nous était mesurée, suivre Tessin pas à pas dans ses achats. Fidèle à ses habitudes de chef de travaux qui a des comptes à rendre, il avait établi scrupuleusement la liste de toutes ses acquisitions, et cette liste existe encore à Stockholm avec le prix de chaque ouvrage.



Chardin. La Toilette du matin

Ainsi, c'est en 1740 — la toile porte sous la signature la date de 1740 — et, vraisemblablement, dans l'atelier de Boucher avant même que l'œuvre fût sèche, en tout cas antérieurement à toute exposition, qu'il acheta au prix de 1600 livres, ce *Triomphe de Vénus* qui fut le tableau le plus considérable de sa collection. Parmi ses achats de la même année, il faut noter une importante nature morte de Chardin, *Lièvre mort près d'un chaudron de cuivre*.

Tessin savait aussi apprécier les dessins. Sa collection si bien mise en ordre par lui-même, en contient un grand nombre de la plupart des artistes du temps [1]. Il possédait ainsi, en esquisses, ou en études fragmentaires, de précieux souvenirs d'œuvres de grande importance. En l'année 1741 il en avait acheté tout un lot, à la vente Crozat.

On juge maintenant de ce que la Suède doit à Tessin et de ce que nous lui devons nous-mêmes comme admirateur éclairé de notre art. Son rôle ne finit pas là. En 1744, arrivait en Suède, comme épouse du prince héritier, Adolphe Frédéric, roi en 1751, une jeune princesse éprise d'art. C'était Louise Ulrique, sœur du grand Frédéric. Le goût et les connaissances de Tessin lui valurent la sympathie de la future reine et comme celle-ci apportait déjà de Prusse des collections qu'elle voulait augmenter, c'est lui qui fut son conseiller et son intermédiaire dans nombre de cas. Après sa ruine et sa disgrâce, en 1752, lorsque Tessin vers 1757 se trouva dans la nécessité de vendre sa collection, ce fut la reine qui la lui acheta, du moins la plus grande et la meilleure partie. Le roi Adolphe Frédéric était dans les mêmes idées que sa femme; il forma également une collection de tableaux, dont les principaux, avec la collection entière de la reine, firent plus tard retour à l'Etat. Leur fils Gustave III acquit aussi un certain nombre de tableaux français des maîtres déjà représentés dans les collections de Tessin et de sa mère, préférant cependant ceux de nos artistes ses contemporains, comme Hugues Taraval, qui avait passé sa jeunesse en Suède, et Lagrenée. Pendant son voyage en Italie, 1783-1784, il fit des commandes à Bénigne Gagnereaux après lui avoir acquis dans son atelier de Rome un *Œdipe aveugle recommandant sa famille aux dieux*.

Tessin a donc été en Suède un éducateur influent. Que les tableaux fran-

[1] Outre ses dessins, Tessin a acquis à Paris un très grand nombre de documents d'architecture qu'il a négligé de mettre en ordre. Ces documents français, avec d'autres etrangers, sont en ce moment classes par M. Gustaf Upmark, directeur du musee, qui les considère comme fort intéressants. Certains d'entre eux ont trait à des monuments aujourd'hui disparus et à des restauraitons projetées.

çais du National Museum viennent, soit du château royal, soit de sa propre collection, soit encore de celle de la reine Louise Ulrique ou de celle du roi Adolphe Frédéric, c'est toujours la marque de son goût que l'on retrouve et dont l'influence se transmet à Gustave III.



BOUCHER. — LA MARCHANDE DE MODES

Boucher, Chardin, Desportes, Lagrenée, Lancret, Natoire, Nattier, Oudry et Joseph Vernet sont les mieux représentés au musée, chacun avec de quatre à dix toiles. Chardin l'est admirablement. Outre le *Lièvre mort*, qui est une de ses belles natures mortes, nous devons citer l'exquise *Toilette du matin*, où se trouve dans sa plénitude tout ce qu'il y a de simplicité, d'aisance et de sûreté dans l'observation de Chardin, de noblesse silencieuse et de plasticité dans

son dessin, de franchise et de charme dans sa couleur ; puis une *Dame assise un livre à la main*, en robe vert et gris à plastron vert, bonnet blanc à nœud de ruban sous le menton, bien enfoncée dans son fauteuil, toile malheureusement fort abîmée ; puis encore deux tableautins de quelques centimètres carrés, une *Jeune femme faisant de la tapisserie* qui dépose une pelote de laine bleue dans une corbeille remplie d'autres pelotes de couleur, et un *Artiste dessinateur*, assis sur le plancher, vu de dos et penché sur sa planche, dessiné comme un Terburg ; puis la *Blanchisseuse*, la *Jeune Servante versant de l'eau*. D'après le comte C.-W. von Düben, secrétaire de la reine Louise Ulrique, qui avait dressé pour elle, en 1760, un inventaire des tableaux de sa collection à laquelle était déjà incorporée celle de Tessin, le *Benedicite* et *Mère et sa fille à leur dévidoir*, acquis à Paris par celui-ci, seraient des copies retouchées par Chardin lui-même d'après les originaux du Louvre ; une inscription à l'encre derrière les toiles mêmes corrobore l'affirmation. Copies excellentes, en tout cas, où le pinceau de Chardin est partout.

Les Boucher sont au nombre de six, y compris le fameux *Triomphe de Vénus*. Ce sont une *Léda et le Cygne*, *la Marchande de modes*, *la Toilette de Vénus*, des *Nymphes au bain et Amours*, et une bergerie *Pense-t-il aux raisins ?* Tessin avait acheté à Paris ou reçu en dons plusieurs portraits de grandes dames. Au premier rang, trois Nattier : *la Marquise de l'Opital*, souriante et fardée, en robe blanche décolletée, les bras nus, un étroit ruban au cou, une écharpe rose en travers et une couronne de bleuets sur la tête ; *la Marquise de Broglie*, en sultane, très fardée ; *la Duchesse d'Orléans*, en Hébé, ce dernier provenant de la succession de Charles XV, prédécesseur du roi actuel S. M. Oscar II, son frère. Deux portraits de Mlle Charlotte Frédérique Sparre, parente de Tessin, sont au musée, l'un en Vestale, par Nonnotte, fait à Paris en 1740 ; l'autre par A. Pesne, en Folie, fait à Berlin en 1744. Au château de Gripsholm, le Versailles de la Suède, sont un certain nombre de portraits, quelques-uns excellents, dit M. Georg Gœthe, de membres de la famille royale de Prusse et d'autres princes par Antoine Pesne.

L'*Escarpolette*, le *Colin-Maillard* et une scène d'hiver, *l'Attache du Patin*, sont parmi les meilleurs Lancret que l'on puisse voir. Ni Watteau, ni Fragonard ; un seul Pater, des *Baigneuses dans un parc*.

Parmi les peintres en renom seulement représentés par une, deux ou trois toiles et non encore cités sont : Coypel avec un *Jugement de Pâris ;*



Nattier pinxᵗ Fuchs lith.

LA DUCHESSE D'ORLÉANS EN HÉBÉ

(National Museum à Stockholm)

 Imp. Lemercier, Paris.

P.-J. Caze avec un *Acis et Galathée*, un peu endommagé; Claude Lorrain avec un grand paysage au soleil couchant d'authenticité douteuse; Jean Jouvenet avec un *Saint Bruno en prière;* François Le Moyne avec une *Vénus et Adonis;* Carle Van Loo avec un *Dieu marin* et une *Naïade* qui décorèrent autrefois le château royal; Antoine Monnoyer, avec un grand sujet de fleurs et de vases précieux, ancienne décoration également du château; les Parrocel, Charles avec un *Groupe d'officiers de cavalerie*, et son cousin Pierre avec une *Jeune Femme lisant au coin du feu*, très bon tableau de genre; Hubert Robert avec des ruines. Le nom de Poussin ne figure qu'avec une copie présumée d'un *Eliezer et Rebecca*, qui a quelque ressemblance avec celui du Louvre; en outre, six tableaux anonymes de son école, dont trois lui furent longtemps attribués. Jacques Courtois a trois toiles : *Combat de cavalerie*, *la Bataille* et *Après la Bataille;* mais une quatrième très remarquable, bien supérieure aux trois autres, une des œuvres les plus frappantes de la collection française, *Escarmouche de Cavalerie*, tour à tour attribuée à Van der Meulen, ce qui n'était pas vraisemblable, puis à l'un des Parrocel, Joseph ou Charles, n'est pas d'une identité absolument certaine; c'est en tout cas une œuvre puissante, dans sa manière noire avec des oppositions violentes et qui lui ferait honneur. L'officier et les cavaliers du premier plan sont superbes; les autres plans sont animés d'une belle ardeur. De Guillaume Courtois, un *Jésus chez Marthe et Marie* qui est l'esquisse terminée du grand tableau d'autel de Sainte-Marie, à Rome.

Au nombre des portraits, outre celui de la reine Christine par Sébastien Bourdon : *la Duchesse de Biron*, née comtesse de Medem, anonyme; *le Feld-Maréchal comte Erick Sparre*, chargé d'une ambassade en France en 1712-1714, ayant été antérieurement brigadier au Royal-Suédois et maréchal de camp en 1707, par Largillière, daté 1713; un *Colbert* provenant de la collection de Bernadotte, par Claude Le Febvre, probablement une répétition de celui de Versailles; un *Louis XV à dix-huit ans*, par J.-B. Van Loo; un *Bébé dans sa chaise*, charmant portrait d'enfant, le fils du peintre, par Jean Restout jeune; *le Cardinal Fleury* et un *Charles XII* de Suède, portrait peu ressemblant, exécuté d'après une miniature, sans doute sur la commande d'un gentilhomme suédois, par Hyacinthe Rigaud; et un portrait d'homme, peut-être celui du peintre par lui-même, par Pierre Subleyras.

Il faut aussi nommer les peintres de moindre importance. Deux d'entre

eux, appelés en Suède sous le régime de Gustave III, sont morts à Stockholm : Louis Desprez en 1804 et Louis Bellanger en 1816, l'un après vingt ans, l'autre après vingt-six ans de séjour ; le premier, que Gustave III avait connu à Rome, figure avec un tableau commémoratif, *Gustave III assistant à la messe de Noël dans l'église Saint-Pierre de Rome ;* le second était un paysagiste dont le musée possède deux vues de montagnes de Suède. Puis, ce sont Nicolas Bertin avec un *Jeune Couple près d'une cage d'oiseaux ;* Lazare Bruandet avec un paysage ; L.-B.-M. Devouge avec un *Satyre et Bacchante dans une grotte* et une *Nymphe trayant une chèvre ;* J.-B. Gayot du Buisson avec un *Parc avec Baigneuses* et un *Parc avec Danseurs*, tableaux légués par la reine Sophie Dorothée de Prusse à sa fille Louise Ulrique, les figures, de l'avis de M. Georg Gœthe, étant vraisemblablement d'Antoine Pesne, son gendre ; Gaspard Dughet avec un paysage à la Poussin, et quelques autres qui lui furent attribués avec plus ou moins de certitude ; A.-H. Dunouy avec une *Entrée du bois de Boulogne ;* Jacques-Nicolas Julliver, avec une *Vue de Frascati* et un *Site à Tivoli ;* Ph. de Loutherbourg, bien peu français, avec des marines mélodramatiques et des paysages datés de 1767, qui trahissent leur esprit romantique allemand ; J.-J. Taillaron avec une *Psyché* datée 1795.

Quand les œuvres de peintres moins connus proviennent de K.-G. Tessin, leur intérêt est tout de suite plus grand, le goût et la perspicacité de l'amateur s'y révèlent tout de suite. De Tessin, en effet, proviennent deux petits panneaux de J. Chantreau, dans la manière de Chardin, dont certaines parties sont très habilement traitées ; dans l'un ce sont des campagnards dans une cuisine regardant danser un chien, dans l'autre un petit garçon joue avec des cartes sur le seuil d'une habitation rustique. Encore dû à Tessin, un tableautin signé J. Lebel, *Jeune femme assise en plein air* dans le genre Watteau ; à son propos ce qu'en dit l'auteur du catalogue est intéressant à noter[1].

[1] Ce tableau ainsi que son pendant, *Jeune fille rattachant sa jarretière* se retrouve déjà parmi les tableaux envoyés de Paris par Tessin. Dans le même envoi se trouvent également sous les nos 86 et 87 *Deux femmes* dessinées par *Anth. le Bel* à la craie noire et blanche sur papier bleu. Ces deux dessins ainsi que les deux tableaux à l'huile cités, sont inscrits au catalogue imprimé de 1771 concernant l'inventaire d'hoirie de Tessin. Or, la description de ces derniers correspondant exactement aux premiers, on peut en conclure que ce sont les mêmes figures traitées par l'artiste dans des matières différentes. Il est fort possible que ce peintre soit *Antoine Lebel*, né en 1705, mort en 1793, qui fut membre de l'Académie en 1746. Il est cependant diifficile d'allier cette supposition à l'initiale de nom de baptême apposée à la signature de notre tableau, d'autant qu'Antoine Lebel est surtout connu comme paysagiste.



LANCRET. — LE COLIN-MAILLARD

La collection de tableaux de l'école française du XVIIIe siècle au National Museum de Stockholm ne contient en tout que cent trente-quatre numéros. C'est donc moins par la quantité des œuvres que par leur qualité et surtout par l'unité du choix qu'elle prend à nos yeux une importance qui légitime cette étude. Nous sommes heureux d'avoir saisi cette manière de rendre hommage à la mémoire d'un amateur distingué qui sut apprécier spontanément l'art français et a droit à notre reconnaissance.

Julien LECLERCQ.

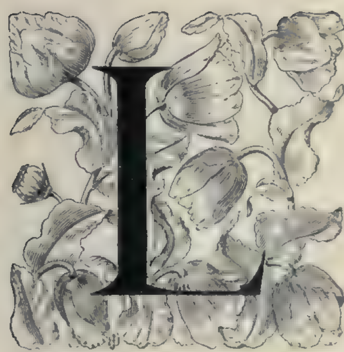




GOYA

I

L'ART DE GOYA



La vérité, ou, pour parler plus justement, l'accord des apparences avec ce que l'homme a d'immuable en lui, n'a jamais été transmissible. Seules les formules proclamant cet accord sonnent à l'oreille humaine. Elles sont répétées par toutes les bouches, mais restent sans écho, leur appel ne pouvant que bien rarement réveiller l'esprit qui dort dans ses habitudes et sa torpeur. De loin en loin, un être supérieur surgit qui découvre de nouveau cette vérité en dehors des répétitions qui l'ont défigurée et rendue méconnaissable. Cette découverte excite l'admiration comme une merveilleuse nouveauté, ou suscite le mépris comme une navrante absurdité. Pour un instant, néanmoins, l'humanité est rappelée à elle-même. La torche de lumière, hier éteinte, aujourd'hui rallumée, passe de main en

main, mais n'éclaire toutefois que tenue par un de ces êtres privilégiés. De longues périodes d'obscurité séparent ces flamboyantes apparitions. Goya fut un de ces phares lumineux, le dernier anneau de cette chaîne à l'autre bout de laquelle se trouve Vélasquez. Il affirma sa découverte de la vérité en y ajoutant l'âme de son siècle ; son œuvre produit, lui disparu, les ténèbres se firent plus opaques et l'art espagnol se résigna de nouveau à la nuit et au silence.



Portrait de Goya, par lui-même.
Collection de M. L. Bonnat

Ce nom seul de Goya suffit pour faire apparaître devant les yeux, comme dans un mirage, l'Espagne à jamais évanouie et disparue. Non point l'Espagne du Romancero ou même des rois catholiques Isabelle et Ferdinand, mais celle du dernier siècle, avec ses gentilshommes et ses grandes dames, ses moines et ses contrebandiers, ses toreros et ses majas, sa sainte Hermandad et ses voleurs de grand chemin, ses nécromanciens et ses sorcières. Goya est bien le miroir fidèle de cette Espagne tour à tour joyeuse et terrible, galante et sauvage, picaresque et fanfaronne. Dans son œuvre, on rencontre pêle-mêle Almaviva coudoyant le torero Pedro Romero; Basile, la Carmencita; Torquemada assistant à un autodafé ; des moines et des paysans massacrant des soldats de l'armée de Napoléon. L'artiste a fixé à jamais, avec sa brosse ou sa pointe, cette société castillane qui s'est écroulée sous ses yeux, dont il fut le peintre attitré et le dernier représentant [1].

[1] Eug. Delacroix donne une singulière preuve de la sincérité de Goya dans ses lettres écrites lors de son voyage au Maroc, en 1832 et 1833. Il revient à plusieurs reprises sur les sensations de plaisir qu'il a éprouvées à se trouver entouré d'Espagnols en costume de Figaro, à contempler des moines de toutes robes, à se sentir transporté dans une civilisation d'un autre siècle. « Tout Goya palpitait autour de moi, » écrit-il.

Bien de son pays, bien de sa race, Goya est avant tout un naturaliste attiré et captivé par les scènes de la vie qu'il rend avec une ironie, une vivacité d'expression qu'aucun autre peintre n'a jamais atteintes. Combien loin derrière lui ne laisse-t-il pas les faiseurs de peinture de son pays, les artistes plus ou moins officiels de la cour de Madrid ! A côté d'eux, il semble un géant auprès de pygmées, un chêne entouré d'arbrisseaux. Qui se souvient aujourd'hui des Calleja, des Ferro, des Luzan, des Maella, des Bayeu ? Tout au plus Raphaël Mengs, cet Allemand devenu Espagnol, n'est-il pas tout à fait oublié, et encore !



C'est l'heure
Gravure des *Caprices*, de Goya.

Goya est bien l'enfant de ce hautain et indomptable Aragon aux grandes montagnes dénudées, tour à tour brûlantes ou glaciales, aux vallées sauvages et presque inabordables, qui avaient servi de refuge aux libertés nationales dans le minuscule royaume de Sobrabe, après la chute de l'empire des Goths. De cette fière et tenace race aragonaise il a la bravoure qui va jusqu'à la témérité, la volonté jusqu'à l'entêtement, l'amour de l'indépendance et de la liberté, et, par-dessus tout, la haine de l'étranger.

Malgré le fameux mot de Louis XIV : « Il n'y a plus de Pyrénées, » l'Espagne, à la fin du XVIIIe siècle, était encore trop isolée pour que la soi-

disant réforme imposée à l'art par les prédécesseurs immédiats du peintre David, et que David, à son tour, allait despotiquement poursuivre, pût avoir exercé sur Goya une influence quelconque. D'ailleurs, sa nature énergique, volontaire et personnelle n'aurait jamais pu s'asservir aux règles qu'on eût entendu lui imposer.

Il n'avait que faire des entraves suscitées, des lisières imposées par ces pseudo-rénovateurs et par leur successeur, ce réformateur à l'esprit étroit et



MARIANO CEBALLOS, DIT L'INDIEN, A CHEVAL, TUE UN TAUREAU

Gravure de la *Tauromachie* de Goya

entier. Que lui faisait à lui cette imitation mesquine et frelatée de l'antiquité, ces sujets de composition empruntés aux histoires assyrienne, égyptienne, grecque ou romaine? Qu'aurait-il été chercher dans les siècles passés? Ne lui valait-il pas mieux être informé sur la vie? N'avait-il pas la nature, et, tout près de lui, d'impeccables modèles dans les merveilleuses toiles de Vélasquez et des autres grands maîtres, réunies par les princes de la maison d'Autriche, qui toutes procèdent de la nature et conseillent de retourner vers la source d'où elles émanent?

Plus qu'aucun autre, le tempérament espagnol était rebelle aux théories obtuses et étroites du peintre du *Serment des Horaces*. Depuis les premiers



L'ENTERREMENT DE LA SARDINE, SCÈNE DE CARNAVAL
Académie Saint-Ferdinand, à Madrid.

bégaiements de l'art sur le sol de la péninsule ibérique, depuis les commencements des écoles de Séville, les artistes espagnols n'avaient jamais eu d'autre objectif que celui de faire vrai. Goya pensait comme ses compatriotes, et comme eux il avait l'horreur instinctive de tout ce qui est d'importation étrangère. La morgue castillane ou aragonaise n'admet guère que l'on puisse avoir quelque chose à demander au voisin ou à apprendre de lui. Il faut reconnaître que cet orgueil a du bon et qu'il a eu ce précieux résultat de maintenir « Tra los montes » un art purement national, superbe et puissant, n'ayant que fort peu emprunté aux nations étrangères.

De ce côté, il ne faut cependant pas être trop absolu, même à propos de Goya. Rembrandt, notamment, a eu sur lui une action indéniable. Épris des merveilleux effets de clair-obscur dont a tiré un si extraordinaire parti le chef de l'École hollandaise, à l'inverse de Vélasquez et de presque tous les maîtres espagnols dont la palette est ordinairement d'une simplicité et d'une clarté sans égales, le peintre aragonais attache une énorme importance à la lumière, à la pénombre, aux ombres les plus profondes mêmes; témoin sa toile : *la Trahison de Judas,* dans laquelle l'effet de clair-obscur est d'une puissance rare; témoin surtout ses eaux-fortes, dont nombre de scènes, et parmi celles-ci, les plus belles et les plus étourdissantes, se passent dans d'opaques ténèbres striées de quelque éclat violent et intermittent de lumière.

Goya reconnaît d'ailleurs de bonne grâce l'influence que Rembrandt a exercée sur lui. La preuve, la voici dans ce passage d'une de ses lettres adressée à un littérateur de ses amis : « J'ai eu trois maîtres, » écrit-il, « la nature, Vélasquez et Rembrandt. »

Si Goya doit beaucoup à la nature qu'il étudia avec une passion jalouse, à laquelle il recourut sans cesse, qui lui enseigna ses adresses et ses témérités; s'il doit beaucoup aussi à Rembrandt, il ne doit pas moins à Vélasquez, comme non seulement il l'avoue, mais comme même il s'en fait gloire. Toutefois, s'il est un disciple très reconnaissable du peintre ordinaire de Philippe IV, c'est un disciple indépendant et peu soumis, qui s'est plu, bien souvent, à faire l'école buissonnière, écoutant assez volontiers ceux qu'il rencontrait au coin des chemins ou dans les boudoirs, quand ces derniers s'appelaient Reynolds, Gainsborough, Watteau ou Greuze. En Italie, sur les lagunes de l'Adriatique, Goya aurait bien encore trouvé un peintre avec lequel il eût eu plus d'un point de contact, Giam Battista Tiépolo; mais il n'eut pas besoin d'aller faire

sa connaissance à Venise; ce dernier, quoique âgé de plus de soixante-dix ans, vint en Espagne où il demeura jusqu'à sa mort, survenue sept ans plus tard. Malgré son âge avancé, ce descendant encore reconnaissable de Véronèse exécuta à Madrid de nombreuses décorations que le peintre aragonais n'étudia pas sans profit. Les eaux-fortes de Tiépolo [1], qui pratiqua ce mode de gravure si délaissé alors, intéressèrent vivement Goya et le décidèrent peut-être à essayer de la pointe à son tour; mais d'une façon toute différente de celle du maître vénitien, dont les planches sont toujours claires, gaies et ensoleillées.



SANS REMÈDE
Gravure des *Caprices* de Goya.

L'amour de Goya pour les anciens maîtres est le meilleur garant que l'on puisse donner de sa sincérité. Il n'a pas songé à inventer des procédés nouveaux; conscient de ce que la même langue n'est pas ennemie de la variété des expressions, il chercha à pénétrer la technique du passé et à lui emprunter ce qui convenait le mieux à son individualité. Il la transforma naturellement dans son application, la conformant à ce qui était en lui, et par ce moyen la contraignit à de nouvelles manifestations.

Certains ont voulu voir dans Goya un moraliste dans le genre de Hogarth,

[1] Il ne faut pas oublier que Tiepolo a gravé une série de 24 planches intitulée : « Vari Capricci inventati ad incisi dal celebre Gio Battista Tiépolo. »

se servant de sa pointe et de sa brosse pour fustiger les vices de son temps, mettant à nu la bassesse de ses contemporains afin d'inspirer le mépris et l'horreur de leur conduite ; stigmatisant les mœurs de la cour de Charles IV en montrant, tous voiles déchirés, l'hypocrisie, l'ignorance, l'impudeur des personnages des deux sexes qui composaient l'entourage de la famille royale, fertile en luttes familiales. Il faudrait, dans ce cas, considérer l'artiste surtout comme graveur et laisser presque complètement de côté son œuvre peint, et encore, jugerait-on à tort. Il a peint, dessiné et gravé comme La Fontaine a écrit ses fables : pour le plaisir de produire, par besoin de se répandre, s'embarrassant fort peu des questions de morale. La vérité est que, mêlé aux intrigues de cour, aux querelles des partis, il prit fait et cause tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre, se servant de son burin acéré pour égratigner ses adversaires du jour, qui seront ses alliés de demain.

Les idées de Goya sur son art n'étaient pas, bien entendu, d'accord avec celles des peintres de son temps. Les procédés d'enseignement de mode alors et qui le sont encore trop de nos jours, de ne voir dans le dessin que des lignes, lui semblaient une absurdité. Quant à lui, dans la nature, pour se servir de ses propres expressions, il ne voyait que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent, des reliefs et des enfoncements : « Je ne compte pas les poils de la barbe de l'homme qui passe, avait-il l'habitude de dire, mon pinceau ne doit pas voir mieux que moi. » Et encore : « Les professeurs ahurissent leurs jeunes élèves en leur faisant tracer de leur crayon le mieux taillé, et pendant des années, des yeux en amande, des bouches en arc ou en cœur, des nez en 7 renversé, des têtes en ovale. Qu'ils leur donnent donc la nature, c'est le seul maître de dessin. »

Avec de telles théories, il est facile de comprendre qu'il n'eut jamais une esthétique routinière. Il prenait les gens tels qu'ils se présentaient devant lui, se gardant bien de les rapporter à un type idéal préconçu et arrêté d'avance.

Il avait sur la couleur des idées tant soit peu paradoxales au premier abord, quoique justes, si l'on veut bien y réfléchir : « Dans la nature, » disait-il, « la couleur n'existe pas plus que la ligne, il n'y a que le soleil et les ombres. Avec un morceau de charbon, je ferais un tableau. Toute la peinture est dans les sacrifices et dans les partis pris. »

Sa palette était extrêmement simple : du noir, du blanc, du vermillon, des ocres, des terres de Sienne, et c'était à peu près tout. Il peignait dans la pâte, n'usant que fort rarement des glacis, et encore, uniquement dans les petits tableaux qui devaient être vus de très près.

L'art de Goya n'était pas rigoureusement raisonné. Avant tout, il était instinctif. Chez lui, les moyens d'expression purement naturalistes ne sont ni



Gravure des *Désastres de la Guerre*, de Goya.

cherchés ni voulus, mais bien la résultante fatale de sa nature. Dans son œuvre de passionné impulsif, on sent une odeur particulière, comme celle qui vous saisit en entrant dans une ville ou dans une bourgade d'Espagne, une odeur de chair en mouvement, de sueur humaine. Dans ses toiles, comme dans ses eaux-fortes, dans ses décorations religieuses mêmes, qui n'ont, il est vrai, de religieux que le nom, la sensation dominante est celle du dur frottement des corps les uns contre les autres, dont se dégage une sorte d'électricité animale, pour ne pas dire bestiale. Goya est acteur tout aussi bien qu'interprète des scènes qu'il représente, et ces scènes, quelles qu'elles soient, se passent dans des milieux plus simplistes que les nôtres. La race espagnole, à l'instar de Don Quichotte, ignore le ridicule, qui par conséquent ne peut

l'atteindre, et pour elle, les apparences réalistes sont une nécessité. Dans sa peinture, Goya néglige et laisse par conséquent de côté les transpositions savantes et délicates dont il n'a cure, ou, pour parler plus justement, sa forme de transposition appelle la collaboration du spectateur.

Plus qu'aucun autre peintre des époques passées, il est fait pour être compris de nos jours. Plus et mieux qu'un précurseur, le peintre aragonais est un contemporain, presque un homme de demain. Sa façon de traduire et d'interpréter la nature est absolument moderne. Il la rend telle qu'il la voit,



Courage viril de la célèbre Pajuelera dans une course a Saragosse
Gravure de la *Tauromachie* de Goya.

avec la compréhension d'un artiste de notre fin de siècle osé et indépendant. Il est de plus de cent ans en avance sur son temps. Son procédé de portraitiste absolument personnel est complètement en dehors de toute théorie d'enseignement ; sa façon de traiter la fresque, d'une extraordinaire audace. Il a durant toute son existence, sans trêve ni merci, été poursuivi par cette lancinante idée, implacable obsession, d'arriver à l'expression de la vie ; on peut presque dire qu'il est parvenu à en donner l'illusion.

Les artistes qui ont peint leur temps sont désignés sous les noms de réalistes ou de naturalistes. Cela pourrait à la rigueur s'entendre dans le sens profond de ces mots ; mais le plus ordinairement, ces dénominations s'appliquent aux peintres qui sont plus particulièrement frappés par l'extériorité des choses, par le pittoresque de l'instant, du moment. Ce ne sont pourtant pas là les véritables réalistes ou naturalistes, ce qui est tout un. La

qualification doit être exclusivement réservée aux maîtres émus par la puissance de la vie, incapables de se refuser à l'invisible, qui, de toutes parts, se manifeste à eux ; et cette pénétration des êtres et des choses, étrangère à



Les Majas au balcon
Tableau de Goya (Ancienne collection de S. A. R. don Sébastien de Bourbon).

leurs contemporains, en fait les demi-dieux de leur époque et de l'humanité. Chez ces maîtres seuls, et Goya est du nombre, se trouvent le souci du sacrifice, le sens du général, le dédain de l'anecdote, la passion sensuelle de la vie, cet ensemble qui supprime le décor du costume et de la couleur locale, le contraignant au rôle de simple accompagnement, le forçant à respecter ce

qui est immuable, et, par cela même, à ne jamais sombrer dans le ridicule de la mode ondoyante et changeante. C'est ce qui fait que, chez eux, les ajustements semblent toujours vraisemblables, lors même que depuis longtemps ils ont été remplacés par d'autres qui changeront à leur tour.

Goya, comme tous les vrais maîtres, n'a rien omis de lui dans ses œuvres. Tout chez lui se tient. Son tempérament lui impose des formes précises et absolues par endroits, transparentes et évanouissantes par d'autres. Plein de verve et d'esprit, il eut l'intelligence des sacrifices qui doivent servir de point de départ au spectateur et compléter la sensation indiquée et voulue.

Rien de plus juste ni de plus vrai, puisque toute œuvre est faite de désirs. Le tableau n'est pas terminé; mais encore dans son enfantement, l'artiste digne de ce nom le relie à celui qui doit le suivre, l'associant ainsi à la partie du rêve qui doit faire converger tous ses efforts vers la vie, par l'expression d'un amour immense, à jamais inassouvi.

P. LAFOND.

(*A suivre.*)





L'ARCHITECTURE MODERNE

SUR LA COTE D'AZUR



N coin de terre privilégié, bande étroite qui s'étend depuis Toulon jusqu'à Gênes; où la mer, la montagne, la forêt éternellement verte s'allient dans des proportions variables sous un ciel uniformément limpide pour montrer les aspects sans cesse renouvelés et toujours plus grandioses du plus merveilleux décor. C'est là que depuis un demi-siècle environ les élus de la fortune, venant de tous les points du globe, immigrent chaque hiver, attirés par la douceur du climat et la beauté des sites, ou tout simplement poussés par la mode. Rivalisant de luxe, semant l'or à pleines mains, ils y ont élevé des palais, créé des villes entières et il en est résulté un art spécial, un peu factice comme les besoins qui l'ont fait naître, mais qui a, malgré tout, sa philosophie, sa logique et dont il nous a paru intéressant de dégager les tendances générales.

Les méthodes de critique d'un rationalisme trop absolu ne sauraient être appliquées à cette étude. Ainsi la raison de climat qui influe si fortement sur les formes de chaque architecture ne peut y être invoquée sans quelques réserves. La villa de luxe étant destinée à n'être habitée que pendant l'hiver, seule saison à considérer et pendant laquelle l'ardeur du soleil n'est que relative, l'architecture des pays tempérés est logiquement celle qui lui conviendrait. Les dispositions qu'on retrouve dans l'ancienne architecture du pays, et dont le but était de garantir ses habitants contre l'excès des chaleurs de l'été, y seraient sans objet.



Villa Noël, à Saint-Raphaël.

Le souci des hivernants est, avant tout, de s'exposer le plus possible aux rayons du soleil qu'ils sont venus chercher là où il était visible et tout est prévu ici pour exalter l'impression de cet astre bienfaisant, objet d'un véritable culte. De sorte que si l'habitation d'hiver a dû conserver les dispositions propres aux climats tempérés, on s'est efforcé de lui donner une allure aussi méridionale que possible, et d'évoquer par son moyen le souvenir des pays les plus ensoleillés, en leur empruntant leurs formes d'architecture et jusqu'à leur flore.



Villa Vincenette, à Saint-Raphaël.

Quelles que soient sa conception et son ordonnance, elle a revêtu, comme une parure obligée, cette tonalité claire, éclatante sous le soleil, qui semble un hommage rendu à la pure lumière. Par un juste sentiment de l'harmonie, on a proscrit les

toitures élevées, d'un effet si puissant sous le ciel du nord, quand elles mêlent leurs silhouettes à celles des hautes futaies.

Les toitures plates souvent dissimulées par une blanche balustrade, s'accordent mieux avec les lignes calmes du paysage de cette contrée où la végétation est généralement très basse et où l'eucalyptus, d'importation récente, est le seul arbre un peu élevé. La façon dont se couronnent les édifices semble d'ailleurs avoir ici une grande importance et peut servir de base à la classification des différents types de villas.



LES LENTISQUES, à Saint-Raphaël.

Celles-ci se partagent en deux groupes principaux. Dans le premier entrent tous les édifices couronnés par une balustrade : c'est le genre réputé noble et qui le devient en effet quand il est largement traité et que la balustrade caractéristique est bien posée sur une corniche offrant une forte saillie. Les palais et les villas de premier ordre présentent généralement cette disposition. Dans le second groupe peuvent entrer les villas couvertes par un toit plat, fortement saillant, donnant lieu à des effets plus pittoresques, plus artistiques même, mais révélant des visées moins ambitieuses.

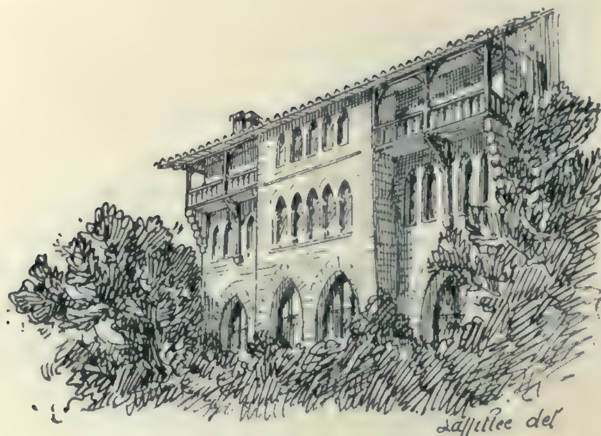


VILLA HENRIETTE, à Saint-Raphaël.

L'architecture est, dans ces deux cas, qualifiée d'italienne, bien que très rarement on puisse rencontrer dans leurs détails quelques motifs empruntés aux palais d'Italie et cette qualification n'est presque toujours justifiée que par une vague analogie d'ensemble.

A ces deux groupes appartiennent les neuf dixièmes des villas.

Viennent ensuite les constructions dans le genre oriental et les châteaux



VILLA COQUANT, à Saint-Raphaël.

gothiques, ces derniers presque toujours élevés par des Anglais ; puis encore quelques constructions bien traitées, mais qui, évoquant d'autres cieux, semblent ici bouder le dieu qu'on y vénère, et enfin la série inévitable des bâtisses quelconques, prétentieuses et vulgaires.

Chaque station de la côte a une physionomie spéciale dépendant de la nature de son sol et de la façon dont les propriétaires comprennent la villégiature. A Saint-Raphaël, le paysage s'impose par la netteté de ses lignes et la franchise de ses tons que, grâce à la beauté de ses routes cailloutées de porphyre vert, nulle poussière ne vient atténuer.

On y voit de nombreuses villas dont les taches blanches forment, avec le vert sombre des pins et le bleu du ciel, les bases d'une harmonie vigoureuse dans laquelle les autres tons ne sauraient entrer qu'à titre supplémentaire.

La ligne mince des toits de tuile rouge s'interposant entre les deux taches blanche et bleue, adoucit leur contraste, surtout quand elle est soulignée d'une large bande d'ombre produite par la saillie du toit. Il en résulte un jeu de couleur d'un effet toujours sûr, grâce auquel la partie supérieure d'une construction, la seule qui, à distance, émerge de la verdure, est assurée d'une bonne harmonie.



VILLA BAGATELLE, à Boulouris.

Le *Vallon*, belle villa bâtie sur un plan irrégulier, présente cette heureuse disposition et se complète, à la base, par un portique et un perron d'une belle

ordonnance. Elle est en tout point satisfaisante. La villa *Saint-Jacques*, à M. Lacaussade, présente, avec une architecture analogue, la composition classique, un motif de trois fenêtres flanqué de deux pavillons, le tout sous un même toit. Deux autres villas bien situées et très en vue, les *Mimosas* et *Notre-Dame*, sont, à cause du manque d'équilibre de leur mouluration et de la pauvreté de leur couronnement, d'un effet moins heureux. Le jardin de la dernière, qui appartient au prince Bariatensky, se termine du côté de la mer par



VILLA LUYNES, à Cannes.

une belle treille dont nous nous sommes inspiré pour composer l'en-tête de cet article.

La villa *Noël*, construite pour son propre usage par un architecte distingué, offre de très bonnes lignes avec des détails délicatement étudiés dans un cadre de verdure savamment aménagé.

Parmi les villas plus modestes, il convient de citer *Vincenette*, au poète Pierre Barbier, qui montre tout l'effet qu'on peut tirer de moyens très simples quand un goût sûr préside à leur emploi.

Egalement au bord de la mer et s'appuyant à un bouquet de pins, la villa des *Lentisques*, très simple aussi et s'adaptant bien au paysage, mieux que son annexe maladroitement posée sur un rocher pour gâter un des plus jolis coins de la côte. En se rapprochant du centre et à quelque distance de la mer, deux

petites villas assez gracieuses, les *Anthémyses* et *Saint-Antoine*, puis la villa *Henriette*, dans le genre oriental, toit saillant soutenu par une grande gorge ornée de peintures d'un effet curieux, et la villa *Aublé*, gréco-italienne, intéressante bien que trop détaillée.

En revenant sur le bord de la mer, nous voyons, dans un genre tout différent, la villa *Coquant*, d'une architecture très ferme, construite avec le plus



VILLA ALEXANDRA, à Cannes.

grand luxe de matériaux, sur les données des habitations du XIIIe siècle et qui pourrait être fort belle. Malheureusement elle reste, par l'indécision de son parti de composition, à l'état d'intention. L'abus de la forme ogivale détruit l'effet qu'on pouvait attendre de l'arcature formant motif milieu.

Sur le boulevard Félix-Martin, dans la partie où les constructions très rapprochées laissent peu de place aux jardins, nous ne trouvons que la villa *Argentine*, présentant un intérêt architectural. Son auteur semble avoir eu la perception très nette de l'effet produit par le jeu de couleur que nous avons

analysé un peu plus haut. Sous l'abri formé par la saillie du toit, se développe une haute frise d'un dessin bien moderne, tandis que cette saillie formant plafond horizontal, est elle-même décorée de peintures plus discrètes, mais contribuant à colorer cette ombre si nécessaire.



NYMPHÉE DANS LA VILLA MÉNIER, à Cannes.

Plus loin, un prétentieux pavillon Louis XIII avec ses fausses briques, ses toits aigus en tuile noircie, ses ornements de zinc, apporte comme un parfum de banlieue sur ces rives, que nous ne saurions pourtant quitter sans dire un mot de l'*Oustalet dou Capelan*, au vicomte de Savigny de Moncorps, ancienne construction du pays, transformée en villa hospitalière aux poètes et aux artistes, et qui, pour la note pittoresque qu'elle jette dans le

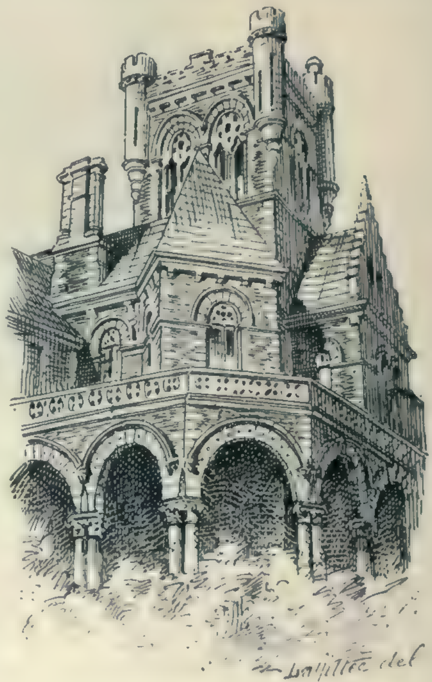


Villa Wenden, à Cannes.

paysage, vaut bien des palais. C'est là que Gounod écrivit la partition de *Roméo et Juliette*.

En suivant la côte, on arrive à Boulouris, station naissante, en pleine forêt de pins, où l'on rencontre quelques villas intéressantes. Le *Manoir*, beau chalet normand, manquant peut-être d'à-propos ; la villa *Lagrange*, avec ses créneaux et ses minarets orientaux ; les *Roches roses*, et la villa *Bagatelle*, avec une porte de service d'une architecture fantaisiste assez amusante.

Cette partie du littoral est séparée de Cannes par une contrée sauvage d'une grande beauté, que quelques rares villas animent de leurs taches blanches jetées parmi les pins et les rocs d'un rouge ardent. Ces villas, construites par des amoureux de solitude, sont en général simples et traitées avec goût.



Chateau Scott, à Cannes.

A Cannes, la montagne ne laisse que peu de place entre elle et la mer. Sur un sol accidenté, des palais somptueux s'étagent au milieu de jardins qui sont des merveilles d'art et dont la réputation est d'ailleurs universelle.

Ces palais comportent généralement un rez-de-chaussée et un seul étage, ce qui est pour beaucoup dans l'aspect de noblesse et d'élégance qu'ils revêtent. Les modèles du genre sont : la villa *Rothschild*, dont le parc entièrement entouré de hauts bambous est de toute beauté ; la villa *Beaulieu*, dont on cite le beau jardin ; la villa *Luynes*, à laquelle on accède par une allée

de palmiers vraiment féerique, et la villa *Lisnacriere*, sur la hauteur et dominant les autres. Quelques réserves pourraient être faites si l'on examinait par le détail ces somptueux morceaux d'architecture. Le portique en bois, sans doute appliqué après coup, qui règne sur la façade de la villa *Luynes* et qui porte une balustrade de pierre, constitue une faute choquante, bien qu'on ait pris soin de donner à ces points d'appui trop maigres la couleur de la pierre.

Pourquoi ce mensonge là où la raison d'économie ne saurait être sérieusement invoquée?

Vers l'est de la ville est un autre groupe de villas d'une importance au



Villas Felicia et Lerina, à Cannes.

moins égale. La villa *Wenden* au grand-duc de Mecklembourg, belle construction d'un style un peu plus châtié que celui des précédentes, posée sur une terrasse que supportent de hautes arcades entre lesquelles le rocher apparaît. Au-dessous, la villa *Favorite*, trop près de la précédente et qui à distance paraît faire corps avec elle. Dans le voisinage, les villas *Valetta*, *Mari-Posa*, *Lyton*, *Beauverger*. Puis la villa *Alexandra*, à M. Tripet Skripitzine, d'un style oriental dont la pureté pourrait être discutée, mais qui, dans son cadre de verdure, offre un tableau digne d'illustrer un conte des *Mille et une nuits*. De la terrasse où cette habitation est plantée semble descendre une cascade de verdure où s'entremêlent les plantes exotiques les plus rares et dont l'effet est magique.

Un peu plus loin, la villa *Ménier*, d'une architecture comparable à celle des

plus belles villas de Cannes, mais ayant sur celles-ci l'avantage d'être bien isolée dans un parc de plusieurs hectares dessiné de façon à masquer les villas voisines et dépassant en beauté tous les autres. Bois profonds de hauts palmiers, coins de forêts vierges, cascades bondissant parmi un fouillis de verdure où s'enchevêtrent toutes les essences des tropiques, grottes où l'architecture se mêle au rocher, nous laissent sous une impression qui fait paraître bien pauvre le jardin d'hiver, superbe partout ailleurs, qui accompagne l'habitation. Dans la même enceinte et au même propriétaire le château *Scott* qui, le genre admis, est un des meilleurs spécimens de ce gothique cher aux Anglais. Les toits aigus sont couverts de tuile mécanique du plus fâcheux effet.



Les Bambous, à Cannes.

Sur le boulevard de la Croizette, les villas plus serrées ne permettent plus le déploiement de ce genre de luxe et doivent être jugées pour leur architecture seule. Quelques-unes sont fort bien conçues. Parmi les plus intéressantes sont les villas sœurs *Felicia* et *Lerina*, qui, réunies par un péristyle commun, forment un ensemble très complet et satisfaisant. La haute frise qui règne sous le toit, exécutée sans doute par le même procédé que les grafittis italiens, détaille d'une façon harmonieuse la grande ombre du toit.



Villa Thénard, au Cap d'Antibes.

La villa des *Bambous*, aux toits saillants un peu trop lourdement traités, est parmi les meilleures. La villa *Henri IV*, d'une architecture un peu chargée et badigeonnée dans un ton gris faux, est la plus somptueuse de la

rive. La villa des *Dunes*, au prince Radziwill, est une grande construction avec terrasse italienne, bien exposée, mais fâcheusement flanquée de deux treilles en fer entremêlées de produits céramiques qu'on ne saurait imaginer d'un goût plus déplorable.

La villa *Faustina*, à M. de Courcel, de construction déjà ancienne, est la plus italienne des villas de la côte. La disposition des perrons et des terrasses, le groupement des annexes et la plantation des bouquets de pins et de cyprès joints à la présence de quelques fragments antiques, rendent l'impression



VILLA EILENROC, au Cap d'Antibes.

un peu mélancolique des villas de Rome. A citer encore la villa *Sainte-Geneviève*, simple mais d'un bon style.

La station aristocratique par excellence n'est pas exempte de la note grotesque; celle-ci lui est donnée par la villa *Saint-Laurent*, dont la façade sillonnée de nervures saillantes simule le gril légendaire. L'œil est douloureusement affecté par les lignes de cette architecture parlante, et il faudrait toute la foi d'un saint pour résister à un pareil supplice.

Entre Cannes et Antibes on voit encore quelques villas curieuses, entre autres le château *Robert*, pseudo-oriental, offrant au fond d'une allée de palmiers un décor séduisant.

Au cap d'Antibes, le cadre change; les oliviers, qui se font de plus en

plus nombreux à mesure qu'on avance vers la frontière, atteignent ici un assez beau développement et forment avec les pins les éléments principaux du paysage immédiat.

La plus jolie habitation du cap est la villa *Thénard*, d'une architecture réellement italienne, bien étudiée, avec loggia au premier étage, élevée sur une terrasse couverte de palmiers et dominant un champ d'orangers et d'oliviers. Puis la villa *Eilenroc*, à l'extrémité du cap, au milieu d'un grand parc entouré de trois côtés par la mer, et dont la façade bien classique respire la sérénité.

Au-dessous, presque dans la mer, sur un rocher bas et aride, une villa orientale, les *Rochers Juan*, inhabitée et probablement inhabitable, mais dont les bâtiments sont groupés d'une façon pittoresque.

H. LAFFILLÉE.

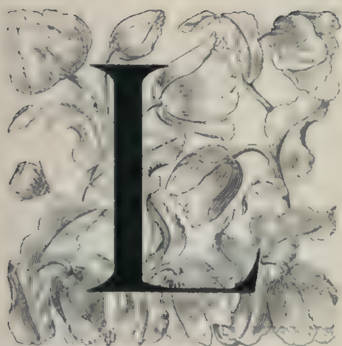
(*A suivre.*)



L'AMOUR ET L'AMITIÉ

GROUPE PAR LE SCULPTEUR TASSAERT

A BERLIN ET AU CHATEAU DE DAMPIERRE



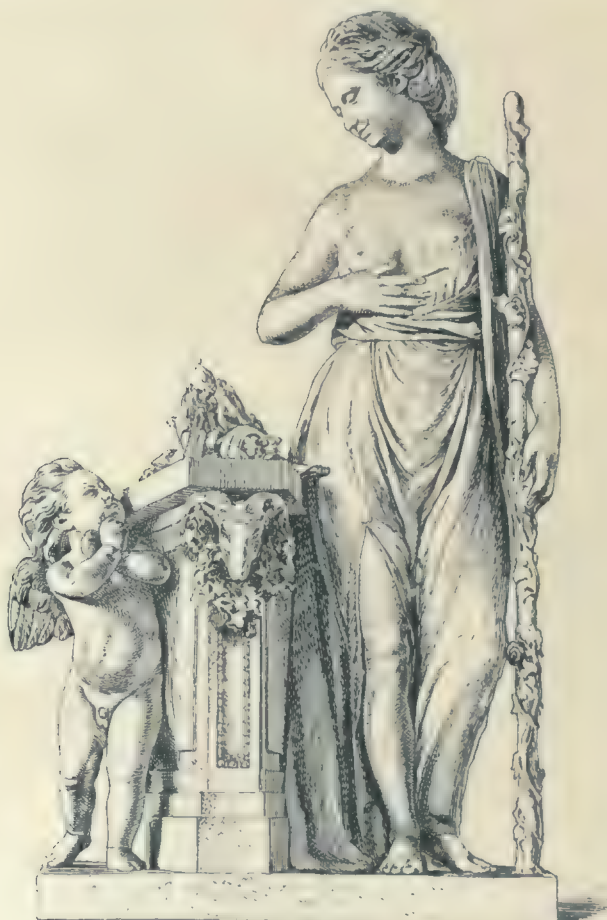
Le sculpteur *Jean-Pierre-Antoine Tassaert*, bien que né à Anvers, appartient par son éducation et ses qualités à l'école française, et peut être rangé parmi les artistes qui pendant tout le siècle dernier, allèrent répandre au dehors l'influence de notre art et de notre esprit. C'est lui, en effet, qui succéda à la famille des Adam comme sculpteur du roi de Prusse, et la plupart de ses œuvres figurent encore dans les châteaux royaux de Berlin et de Potsdam.

M. le Dr Seidel, le savant conservateur des collections royales de Prusse, a consacré une étude très sérieuse et très nourrie à cet artiste dans son travail sur l'*Atelier de sculpture de Frédéric le Grand* [1]. Une des premières œuvres de Tassaert à Berlin serait, suivant lui, un groupe en marbre représentant une jeune femme et un Amour que nous reproduisons ici (en cul-de-lampe). On en voit un exemplaire petite nature à la *Bilder-Gallerie* de Sans-Souci avec nombre d'autres œuvres de sculpture française, et il y en a, paraît-il, un second dans les collections royales. Or, il existe au château de Dampierre un groupe de marbre grandeur nature représentant identiquement le même sujet et qui est signé : P. TASSAERT A BERLIN, 1776. Ce groupe nous paraît être le prototype dont les deux œuvres de Berlin ne seraient que des réductions ou des répétitions. Nous en donnons également ici une reproduction et ce rapprochement nous permet de jeter quelque lumière sur les débuts de la carrière de Tassaert à Berlin et d'en préciser quelques points un peu obscurs.

C'est à la fin de 1774 que Tassaert, déjà agréé de l'Académie depuis cinq ans, avait été mis en rapport par d'Alembert avec Frédéric qui cherchait un sculpteur pour remplacer Sigisbert Michel. Celui-ci n'avait pu s'entendre avec lui et venait

[1] Iahrbuch der Kœn. preussischen Kunstsammlungen, 1893. Heft II-III.

de le quitter. Sur la recommandation du philosophe, Tassaert quitta Paris et alla se présenter à Frédéric qui l'accueillit, espérant qu'il aurait moins mauvaise tête que son prédécesseur. Il avait exposé au Salon de 1773 une *Pyrrha jetant des pierres*



GROUPE DE L'AMOUR ET DE L'AMITIÉ
Par TASSAERT (Château de Dampierre).

et semant des enfants. Or il se trouvait jadis, paraît-il, dans les collections du prince Henri, frère de Frédéric, un groupe représentant ce même sujet (on ne sait ce qu'il est devenu). Il est probable que le sculpteur avait emporté avec lui sa maquette et l'avait exécutée en marbre pour le prince amateur. Mais celui-ci possédait aussi de notre artiste, selon les descriptions anciennes, un groupe représentant *l'Amour sacrifié à l'Amitié ;* M. Seidel propose très justement de reconnaître celui-ci dans le marbre de Sans-Souci que nous signalions tout à l'heure et que l'on dénomme

quelquefois *Vénus brûlant les traits de l'Amour sur un autel*. Mais pourquoi Vénus ? Suivant les principes de l'iconographie du temps, la jeune personne est relativement bien vêtue pour figurer la déesse fille de l'onde amère, et le sujet ainsi présenté ne signifierait d'ailleurs pas grand'chose. La première version, au contraire est tout à fait dans l'esprit de l'époque, ce serait une allégorie ingénieuse et piquante comme celle qui fait le sujet d'une autre œuvre de Tassaert conservée à Berlin : c'est une jeune femme allaitant son enfant, et cela s'appelle : *l'Amour nourri par l'Espérance*. Le petit rébus ici est assez clair et bien traduit : la colère du jeune Amour qui trépigne est fort amusante et la figure de jeune fille très gracieuse, bien qu'un peu froide. Elle porte bien le costume traditionnel, celui-là même qu'avait donné Pigalle à Mme de Pompadour représentée en déesse de l'Amitié, celui aussi de la figure principale du joli groupe de Bellevue, aujourd'hui au Musée du Louvre. C'est donc évidemment à *l'Amour et l'Amitié* que nous avons affaire ici.

Maintenant à quelle date fut conçue et exécutée cette œuvre ? Nous ne voyons pour nous aucune raison de supposer qu'elle ait été, comme la *Pyrrha*, commencée en France. Elle dut être exécutée pendant les premières années du séjour de Tassaert à Berlin. Le marbre de Dampierre est daté de 1776, et nous sommes assez porté à croire, étant donné la grâce et la souplesse de certains morceaux de celui-ci, la lourdeur au contraire, et le manque d'accent du groupe de Sans-Souci, que l'œuvre de Dampierre est l'original, et que l'autre n'est qu'une réplique, une œuvre d'atelier exécutée peut-être pour un amateur qui regrettait de voir l'œuvre du sculpteur rançais échapper à son pays d'adoption.

Il est singulier en effet, mais le témoignage de l'inscription est irréfutable, de voir un sculpteur français, parti de Paris depuis deux ans à peine pour se mettre au service d'un roi étranger, renvoyer dans le pays qu'il vient de quitter des œuvres aussi importantes que le groupe de Dampierre. Mais nous constatons, par le contrat d'engagement du sculpteur daté du 1er janvier 1775, qu'il n'avait fait qu'user de ses droits. Il y était spécifié :

> Au cas que S. M. ne m'occupât point, il me sera permis pour tenir toujours en action les ouvriers que j'aurais, d'exécuter les ouvrages qui me viendraient dans l'idée, dont je rendrais compte à S. M., et qu'elle pourrait prendre s'ils lui agréaient, *ou me laisser le maître d'en disposer pour mon compte*.

Sans doute Frédéric, et cela n'a rien de bien étonnant de sa part, aura lésiné sur le paiement d'une œuvre aussi importante. Tassaert avait huit enfants ; c'était pour gagner plus d'argent, il le disait à qui voulait l'entendre, et pour faire à ses enfants un sort plus avantageux qu'il avait consenti à s'exiler. Il se sera trouvé un amateur plus généreux : le duc de Chevreuse sans doute, celui-là même qui avait quelques années auparavant commandé une baigneuse à Vassé pour son salon de Dampierre[1], ou peut-être plutôt son fils, et c'est ainsi que l'une des œuvres les plus importantes du sculpteur de Frédéric se sera trouvée transportée en France. Nous le supposons du moins ; car on n'a pu nous fournir aucun renseignement sur la façon dont l'œuvre est entrée dans les collections de Dampierre.

[1] Cf. Salon de 1761, n° 141 (le modèle). Le marbre de Dampierre est signé de 1763.

Cette œuvre, comme d'ailleurs celle de Sans-Souci qui en est la reproduction réduite et légèrement affaiblie, est certainement gracieuse, mais un peu froide. L'idée première que nous analysions tout à l'heure et la composition un peu trop sage sentent assez le sujet de pendule. Quant à l'exécution, elle est savoureuse dans certains endroits : la tête ronde et souriante de la jeune femme, sa main fine et potelée qui se pose délicatement sur sa poitrine, sont de fort jolis morceaux ; cependant la facture du corps est plutôt froide. Le petit enfant en colère est fort naturel et assez joliment modelé. Mais quelle sécheresse dans l'ornementation de l'autel ! on y sent le retour au classique impeccable ; et cela fait songer par avance au siège où Pajou assoira sa Psyché. Tout cela d'ailleurs est bien dans l'esprit du temps, et ce Tassaert, avec ses qualités réelles, son naturalisme hérité des maîtres du milieu du siècle, sa grâce un peu sèche, son style Louis XVI, dirions-nous volontiers, nous apparaît comme une sorte de Clodion, mais de Clodion beaucoup moins libre et de génie inférieur.

Paul VITRY.





J. E. Bulloz, édit.

Imp. Berthaud

CRÉBILLON

Pastel de M. Q. de la Tour, à Saint-Quentin.

LES PASTELS

DE

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR

AU MUSÉE DE SAINT-QUENTIN

Par Henri LAPAUZE [1]

Diderot écrivait à propos des envois de Maurice Quentin de la Tour au Salon de 1767 : « Un coup de l'aile du Temps ne laissera rien qui justifie la réputation de ce peintre ; la poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, moitié attachée aux longues plumes du vieux Saturne, » et de conclure : *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris.*

Or, il s'est écoulé près d'un siècle et demi, et tandis que nombre de pages de Diderot ont tout au moins jauni, les chefs-d'œuvre de la Tour ont conservé leur vie, leur velouté et leur fraîcheur des premiers jours.

Tous les amateurs ont fait le pèlerinage de cet exquis musée de Saint-Quentin où « Louis XV, éclectique, au milieu de ces belles venues un peu de partout, préside, grave comme en un conseil des ministres ; le fermier général La Reynière étale sa nullité et son habit de velours brodé d'or ; d'Alembert grimace son sourire énigmatique et en face, comme tenus à distance respectueuse, le marquis d'Argenson rêve dans son armure ; le bouffon Manelli éclate de rire ; l'abbé Pommyer, la bouche en cœur, débite un madrigal ; un autre abbé, l'abbé Leblanc qui lui, hante non les ruelles mais l'Académie, s'épanouit dans le parfait contentement de soi-même, et Diogène bien qu'il ait pour voisin le prince de Saxe, sa lanterne à la main, cherche un homme [2] ».

C'est pour la joie de ceux qui visitèrent le musée sans pareil, aussi bien que pour l'édification de ceux qui l'ignorent encore, que M. Henri Lapauze a eu la pensée de réunir en un superbe album la collection tout entière, reproduite par les procédés perfectionnés de la typogravure, dont on trouvera ci-contre un des plus intéressants spécimens. Son texte est précédé d'une préface de M. Gustave Larroumet, dont la plume alerte a caractérisé en quelques pages magistrales, d'une légèreté souple et charmante, l'œuvre sans rivale du maître français.

La vie de Maurice Quentin de la Tour est connue ; né en 1704, il renouvela les procédés du pastel et sut donner à un genre jusque-là secondaire une vigueur qu'il

[1] Un album grand in-folio, Paris, Bulloz, 1898.

[2] A. Patoux, *Maurice Quentin de la Tour*, 1 vol. in-4°, Paris, 1890.

n'avait point encore connue. Il travaillait lentement, ce qui n'empêcha pas son nom de devenir vite célèbre et sa réputation de portraitiste d'aller sans cesse grandissante. Tout ce qui fut la société du XVIIIe siècle vint sourire devant son chevalet : familier de Louis XV, avec lequel il avait son franc-parler, il fut aussi le peintre de la Pompadour et de Mlle Fel, de l'Opéra, qui, après avoir été la joie de sa jeunesse, se fit pour lui la plus dévouée des gardes-malades. Vers la fin de sa vie, la Tour eut la malencontreuse idée d'abandonner la peinture pour la métaphysique : Il en perdit complètement la raison. On dut le ramener dans sa ville natale, où il mourut en 1788, laissant le souvenir d'un grand artiste et d'un original plus extraordinaire encore.

Grands seigneurs, nobles dames, bourgeoises, littérateurs, tous posèrent devant lui. Il acquit ainsi une belle fortune qu'il employa à doter Saint-Quentin de fondations charitables. Ce fut son frère, le chevalier François de la Tour qui légua à la ville les merveilles que nous admirons aujourd'hui.

Parmi les portraits du musée de Saint-Quentin, que mentionne l'auteur du premier Catalogue, dressé en 1851, il en est qui nous sont connus, surtout par le testament du chevalier ; mais il en est d'autres dont les noms ne nous rappellent rien, quelques-uns aussi pour lesquels on ignore à quelles sources a puisé l'auteur du catalogue. M. Lapauze a eu la noble ambition de nous apporter quelques lumières nouvelles : nous permettra-t-il de lui dire, tout en rendant hommage à ses efforts, que parmi ses attributions il en est de sujettes à caution? Nous n'en citerons que deux, celles des portraits de Louis Dauphin et du maréchal de Lowendal. Au cabinet des Estampes, nous avons de nombreuses reproductions des portraits de ces deux personnages, gravés par J.-G. Will (1747), Levesque, Romanet, Petit, Roger, etc., soit d'après les originaux de la Tour, soit d'après Van Loo ou d'autres peintres de l'époque. Or, aucun ne rappelle ceux que M. Lapauze donne comme représentant le fils de Louis XV et le maréchal de Lowendal. Ce dernier était un homme solide, au visage allongé, au nez fortement busqué, à la lèvre fine et un peu dédaigneuse, aux yeux perçants et moqueurs : rien de tout cela dans la banale figure du pastel.

De même pour d'autres : pour Mme de Mondoville (en qui les Goncourt voyaient Mme de la Popelinière), pour l'abbé Pommyer, pour la Dubarry, par exemple ; il y aurait à faire d'intéressantes recherches d'identification dans lesquelles M. Lapauze eût peut-être pu s'aventurer davantage, en n'acceptant pas trop aisément certaines des attributions de ses prédecesseurs.

La tâche, il est vrai, eût été rendue quelquefois un peu plus difficile par ce fait que la Tour, vieilli et malade, retouchait ses portraits, avec l'ambition de faire mieux, reconnaissant d'ailleurs lui-même, ainsi qu'il l'écrivait en 1770 à Mlle de Zuylen, l'inanité de ses efforts : « Je devrais être dégoûté de ce zèle de perfection, puisqu'il m'a fait gâter tant d'ouvrages. »

Mais ce ne sont là que critiques de détail, qui n'enlèvent à l'ouvrage rien de sa très réelle valeur : le livre de M. Lapauze demeure quand même un magnifique hommage rendu à la mémoire du grand pastelliste, digne, à tous égards, de retenir l'attention des bibliophiles et des Latourisants.

L'auteur a joint à sa notice une intéressante bibliographie du peintre et la liste des collections particulières qui possèdent quelques-uns des précieux chefs-d'œuvre.

Nous avons dit un mot des planches : ajoutons, que l'impression, en caractères elzéviriens authentiques, a été faite par l'Imprimerie Nationale qui, voulant sans doute donner un démenti à ses détracteurs, a atteint l'irréprochable.

E. S.

BIBLIOGRAPHIE

Ruskin : Rossetti : Preraphaelitism, papers 1854 to 1862, arranged and edited by William Michael Rossetti, with illustrations : Londres, George Allen, éditeur, 1899.

Les livres sur Ruskin se succèdent, en Angleterre, presque sans interruption et peu d'hommes, même des plus célèbres, ont été, de leur vivant, l'objet d'une aussi abondante bibliographie. Tandis que dans le *Scribner's* de décembre 1898, Mr. M. H. Spielmann donne des pages très remarquables sur Ruskin, considéré comme dessinateur et que, chez Nisbet, M. J.-A. Hobson publie un volume sur « Ruskin considéré comme réformateur social », voici un des sept premiers préraphaélites, M. William Michael Rossetti, qui réunit en un livre de souvenirs une liasse de lettres du grand écrivain à Dante Rossetti, à Madox Brown et à Miss Siddall. Il y a aussi, dans ce volume, des lettres de Rossetti, de Browning et de William Bell Scott, des vers de Miss Siddal et toutes sortes d'autres documents intéressants sur cette vieille et grande histoire que fut le Préraphaélitisme anglais. Mais c'est surtout Ruskin qui parle dans ce livre, et c'est uniquement Rossetti qui peint. Une dizaine de gravures d'après les plus étranges œuvres de ce Maître extraordinaire font un accompagnement digne de lui au texte épars du Prophète de Brantwood. On retrouve là, par exemple, la *Salutatio Beatricis in Terra* qu'on n'oublie pas quand une fois on l'a vue, la *Salutatio Beatricis in Eden*, et enfin, le tableau *Trouvée !* avec le fameux « pauvre petit veau pas du tout à son aise »

And a poor little calf not at all at his ease,

qui, seul, dans tout l'œuvre de ce grand illuminé de Rossetti, affirme les droits imprescriptibles de la nature inférieure à la représentation plastique. C'est assez dire quel curieux mélange de faits intimes, de trivialités inattendues et d'échappées sur l'idéal offre ce recueil comme pour faire suite au volume paru en 1895 : *Dante Gabriel Rossetti, his family-letters with a Memoir*. Voici, entre autres, un fragment de lettre de Ruskin, qui peut servir à fixer la physionomie du grand écrivain :

Avril 1855.

Cher Rossetti,

Vous entendez constamment beaucoup de gens dire que je suis très méchant et peut-être que vous avez été disposé, ces temps derniers, à me croire très bon. Je ne suis ni l'un ni l'autre. Je suis très indulgent pour moi-même, très orgueilleux, très obstiné et très rancunier. D'autre part, je suis très droit, — presque autant, je suppose, qu'il est possible à un homme de l'être en ce monde, — aimant extrêmement à rendre les gens heureux, et respectueux

jusqu'à la dévotion de toute vraie puissance intellectuelle ou morale. Je n'ai jamais trahi la confiance de personne, je n'ai jamais fait, avec intention, une chose désagréable à quelqu'un, ni jamais, dans les petites ou grandes affaires, déprécié un autre afin de m'élever moi-même. Je crois avoir eu, jadis, des affections aussi passionnées que la plupart des gens, mais, soit malchance, soit que je les aie sottement mal placées, elles sont tombées et se sont mises en morceaux. C'est une très grande, c'est la plus grande infortune de ma vie, qu'en général mes parents, cousins, etc., sont des gens pour qui je ne puis avoir aucune sympathie, et que les circonstances m'aient toujours, d'une façon ou d'une autre, écarté du chemin de ceux dont j'aurais pu me faire des amis. De cette sorte, je n'ai pas d'amitiés et je n'ai pas d'amour.

Maintenant, vous savez le meilleur et le pire de moi, et vous pouvez tabler là-dessus comme sur la vérité. Si vous entendez dire que je suis foncièrement dur et froid, soyez sûr que c'est faux. Bien que je n'aie pas d'amitiés et pas d'amours, je ne puis lire l'épitaphe des Spartiates aux Thermopyles jusqu'au bout, sans que ma voix tremble ; et il y a un vieux gant dans un de mes tiroirs qui gît là depuis dix-huit ans et qui, encore aujourd'hui, a une valeur pour moi. Si, d'autre part, vous êtes jamais disposé à me croire particulièrement bon, vous vous méprendrez aussi complètement que font beaucoup de gens en pensant le contraire. Je prends mon plaisir à voir, à penser, à lire et à rendre les gens heureux (si je le peux, sans nuire à mon propre confort).

. . . .

Toujours affectueusement à vous,

J. Ruskin.

Cette confession, personnelle jusqu'à la tyrannie et franche jusqu'au paradoxe, est de ces morceaux d'autobiographie qui rendent Ruskin encore plus antipathique à ses ennemis et qui le font aimer encore davantage de ses amis.

R. S.

Tableaux anciens de la galerie de S. M. Charles Ier, roi de Roumanie. Catalogue raisonné par M. Léo Bachelin. Braun, Clément et Cie, éditeurs, 1898.

La riche collection de tableaux anciens dont M. Léo Bachelin vient de dresser le catalogue raisonné, d'après un plan conçu par S. M. Charles Ier, roi de Roumanie, se compose en majeure partie d'œuvres provenant de la collection Bamberg. Les peintures les plus remarquables de cette galerie avaient été acquises par M. Bamberg aux ventes du maréchal Soult et du marquis de Las Marismas ; d'autres provenaient de la « Galerie espagnole » vendue à Londres en 1853.

Tel qu'il est, ce livre n'a pas la sécheresse habituelle des catalogues. L'auteur, en effet, s'est appliqué à faire entrer dans un cadre systématique qui facilite les recherches des notices fort intéressantes sur les artistes représentés dans la galerie Charles Ier, et des renseignements historiques reconstituant, pour ainsi dire, l'état civil de chacune des toiles qui y figurent.

La classification adoptée par M. Bachelin est des plus simples : les œuvres d'un même artiste sont réunies ; les peintres sont groupés par école ; et, dans chacune de ces divisions, l'ordre chronologique est observé. De nombreuses héliogravures reproduisent les principaux ouvrages de chaque École ; enfin, des tables alphabétiques et chronologiques permettent de trouver aisément soit le nom d'un peintre, soit la désignation d'une des œuvres du catalogue.

La première partie de l'ouvrage est consacrée aux peintres des diverses écoles italiennes qui sont toutes représentées dans la collection. Peut-être les subdivisions indiquées pourraient-elles se confondre davantage ; néanmoins, on ne saurait méconnaître la valeur de leur classement et la documentation précise sur laquelle l'auteur s'est appuyé. Les toiles les plus intéressantes de ce groupe appartiennent d'ailleurs à des maîtres dont l'histoire nous est connue et ne peut prêter à controverse.

L'école allemande comprend quinze tableaux dont deux de Lucas Cranach ; certains d'entre eux ont des attributions d'origine assez douteuses.

Les écoles flamande et hollandaise sont riches en paysages et en scènes de genre ; la plupart des peintures qui les composent sont connues des amateurs. On y remarque notamment deux Jan Breughel, un Téniers le Vieux, un Téniers le Jeune, trois Rubens, deux Van Dyck — dont une « Flagellation » — quatre Rembrandt, un Wouwermans, trois Albert Cuyp et de nombreuses toiles du XVIIe siècle.

Parmi les peintures de l'Ecole espagnole, il convient de citer le fameux *Combat d'Hercule contre le Centaure*, de Ribera, qui faisait partie de la Galerie espagnole exposée au Louvre ; on sait que cette toile fut coupée le long du cadre et emportée, roulée par un voleur inconnu, qui la vendit en Angleterre ; achetée par le baron Taylor, elle passa ensuite dans la collection de M. Bamberg , qui la revendit à S. M. Charles Ier ; cette œuvre, de grandes dimensions, est un des plus beaux Ribera qu'on connaisse.

La galerie est moins riche en œuvres de l'École française au moins par le nombre des tableaux. Toutefois, quelques-uns d'entre eux ont leur histoire, notamment le « Portrait de Charles IX » de Francois Clouet, qui provient du palais des Morosini, à Venise. Simon Vouet, Nicolas Poussin, Claude Lorrain et Jean de Boullongne, composent uniquement la partie de ce groupe consacrée à l'ancienne École française. Avec Lancret et Greuze apparaissent les grâces précieuses du XVIIIe siècle ; puis viennent deux grandes toiles de David, un « Portrait de Mirabeau » par Joseph Boze ; une « Étude pour la Barque du Dante », de Delacroix ; une composition d'Ary Scheffer et un curieux « Portrait de Louis-Philippe », de Hendrik Scheffer.

Enfin, une peinture, « La Robinetta », de Joshua Reynolds, figure l'Ecole anglaise, et clôt cette collection plus remarquable encore par le choix des œuvres que par le nombre des artistes représentés.

Chacune des six grandes divisions de l'ouvrage est précédée d'une étude d'ensemble qui ne demeure pas confinée dans l'analyse étroite des tableaux de la Galerie. On doit tenir le plus grand compte à M. Bachelin d'avoir élargi le cadre de son catalogue, devenu ainsi une sorte d'histoire générale de la peinture où les artistes et les amateurs pourront trouver des renseignements intéressants et précis.

Camille LEGRAND.

Etudes musicales et nouvelles silhouettes de musiciens, par Camille BELLAIGUE. Paris, Delagrave, 1898, in-8.

Ce livre est un recueil d'articles courts, substantiels et brillants parus dans la *Revue des Deux Mondes :* ainsi réunis, on en apprécie encore davantage la forme agréable et savante, en même temps que l'on y saisit plus volontiers dans leur ensemble les tendances et les idées chères à l'auteur.

Entre ces thèses, il en est une sur laquelle M. Bellaigue aime particulièrement à revenir et qu'il nous présente, maintes fois, toujours sous des formes diverses, — aussi bien dans l'étude sur *Deux opéras de Verdi* que dans les *Silhouettes de Musiciens*, — c'est celle-ci : « la musique est l'art par excellence de la vie, » — d'où il déduit qu'elle est le plus « sociologique des arts ». Au développement de cette idée est consacré l'un des chapitres les plus importants de l'ouvrage : la *Musique au point de vue sociologique :* accueilli à son apparition avec la faveur qu'on se rappelle, il est juste d'ajouter qu'il n'a rien perdu de son intérêt et gagne encore, s'il est possible, à être lu au début de ce Recueil dont je ne puis citer tous les morceaux.

Il faut pourtant en retenir un : *les Silhouettes de Musiciens*, d'abord pour dire que ce titre est bien trop modeste — puisque plusieurs de ces silhouettes ne sont rien moins que des portraits achevés. C'est ici que M. Bellaigue met en jeu les tons les plus éclatants de sa palette, variant habilement les nuances suivant le modèle dont il s'agit, en quelques pages, de retracer la vie et de caractériser l'œuvre : toujours clair et précis, il est grave avec Bach, mystique avec sainte Cécile, pour s'élever avec Beethoven à la hauteur du grand symphoniste.

Ce n'est pas être bien grand prophète que de prédire à ce livre un succès exceptionnel : les musiciens en apprécieront la science toute personnelle en même temps que les profanes jouiront d'une langue pure et alerte, amusante et précise — avec, çà et là, la pointe légère de quelques paradoxes, ce qui n'est pas pour déplaire.

J. H.

Rom in der Renaissance von Nicolaus V bis auf Julius II, von Ernst Steinmann. Leipzig, Seemann, 1899. Faisant partie de la série Beruhmte Kunststatten, comprenant en outre : *Vom alten Rom*, par le Dr E. Petersen ; *Venedig*, par le Dr Gustav Pauli, et *Pompeji*, par le Dr Engelmann.

Peu de personnes en Allemagne étaient aussi bien préparées que M. Steinmann pour écrire un livre sur la Renaissance à Rome. Etabli depuis plusieurs années dans cette ville, il y travaille en effet à un gros ouvrage sur la chapelle Sixtine, pour lequel le Reischtadt lui a voté une subvention considérable. Prenant successivement chacun des principaux papes qui se sont succédé depuis Nicolas V jusqu'à Jules II, c'est-à-dire de 1447 jusqu'à 1513, il nous signale les encouragements donnés aux artistes, les édifices construits sous chaque pontificat, et nous voyons ainsi successivement paraître au jour les monuments les plus glorieux de la Rome moderne.

Dans ce court intervalle de moins d'un siècle les papes ont toujours attiré à Rome les maîtres les plus renommés. Malheureusement toutes leurs œuvres ne nous sont pas parvenues. L'empressement à donner aux jeunes peintres de nouvelles murailles à décorer faisait détruire, gratter ou recouvrir d'une nouvelle couche de plâtre les travaux exécutés par les prédécesseurs. Ainsi les fresques de Raphaël ont été superposées à celles de Piero della Francesca, des peintures de Mantegna ont été plus récemment détruites pour une cause moins honorable. Mais néanmoins le nom de chacun de ces papes est encore écrit sur des monuments qui montrent leur amour éclairé pour les arts. Nicolas V achève la chapelle Sainte-Catherine dans l'église Saint-Clément commencée par Eugène IV et décorée par Masolino, et, au Vatican, fait décorer par Fra

Angelico l'oratoire qui porte toujours son nom. Sous Sixte IV, c'est Melozzo da Forli qui exécute ces délicieuses figures d'anges de la sacristie de Saint-Pierre, et le célèbre portrait du pape entouré de ses neveux ; c'est surtout Botticelli, Pérugin, Cosimo Rosselli, Fra Diamante, enfin les plus fameux peintres du temps qui consacrent à la chapelle Sixtine le meilleur de leur talent.

Ici M. Steinmann parle avec plus d'autorité que personne ; il redresse quelques erreurs admises, explique certaines représentations obscures, fait la part des collaborateurs illustres de chacun de ces maîtres, et cette partie du volume sera une nouveauté pour beaucoup. Sous Innocent VIII et Alexandre VI, Filippino Lippi travaille à la chapelle Caraffa à Santa-Maria-Sopra-Minerva ; Pinturicchio et Perruzzi, aidés de quelques élèves, à Santa-Maria del Popolo, à l'Aracœli, et, dans le Vatican à cette nouvelle merveille : les appartements Borgia. Enfin Jules II fit travailler Raphaël et Michel-Ange et leur commanda leurs plus grandes œuvres. Ainsi, nous avons résumée en cent soixante-dix pages, toute l'histoire de la Renaissance à Rome, de Fra Angelico à Raphaël. Ajoutons que ce volume est orné de 142 reproductions dues aux excellents clichés de M. Anderson et choisies avec le plus grand discernement.

J. G.

Fernand Engerand. — **Histoire du musée de Caen**. Caen, Valin, 1898, in-8°. — Grâce à des documents d'archives habilement choisis et ingénieusement mis en œuvre, M. F. Engerand a su nous intéresser aux collections artistiques de la ville de Caen. Leur formation remonte au décret du 1er septembre 1800 qui réglait la répartition des tableaux « conquis » en Italie et en Allemagne : Van Dyck, Salvator Rosa, le Pérugin, P. Véronèse, Ph. de Champagne, etc., sont les noms que l'on relève sur la liste des tableaux attribués au département du Calvados. Le Musée de Caen n'avait donc pas à se plaindre de la parcimonie de l'administration centrale : mais à peine constitué, il eut à soutenir de terribles assauts dont il se tira, somme toute, sans trop de mal. Il s'agit des réclamations des Alliés en 1815, auxquelles le conservateur du musée, Elouis, sut résister par des ruses non sans danger : il est probable que si les officiers prussiens venus à Caen pour enlever les tableaux réclamés avaient découvert que le *Melchissédec* de Rubens leur servait de table à manger, Elouis aurait payé cher son dévouement.

M. Engerand nous donne ensuite, de 1815 à 1897, les acquisitions du Musée, les dons de l'État et des particuliers, sous les administrations d'Elouis, de Guillard, etc.

C'est, en résumé, une excellente monographie et un exemple qui sera suivi, souhaitons-le, par bon nombre de conservateurs de nos musées : faire un catalogue, c'est faire le nécessaire, pas davantage ; mais dire d'où sont venus, comment se sont groupés les objets qui composent ce catalogue, c'est nous révéler mille détails ignorés sur les richesses de nos musées de province et nous les faire mieux apprécier.

E. D.

Edouard André. — **Histoire de l'abbaye du Bricot-en-Brie** (XIIe siècle, 1792). Paris, Picard, in-8°. — Fondée par Pierre de la Celle et l'abbesse Hersende du Bricot, lors de la grande floraison monastique du XIIe siècle, cette communauté de femmes

ne fut pas longtemps prospère et son déclin commença dès l'avènement des Valois. Les guerres de religion achevèrent sa ruine, si bien qu'en 1629, la communauté émigra dans une localité voisine, à Sézanne, d'où elle ne disparut qu'avec la Révolution.

Ce livre (petits faits, gros ouvrage !) n'est pas d'une lecture toujours très attrayante ; l'auteur le reconnaît lui-même, et nous avertit qu'on y cherchera vainement tout ce qui concerne la vie intime du couvent. C'est le résultat de ses recherches que M. Ed. André nous présente et « là où le terrain solide du document s'est dérobé, nous dit-il, nous avons cru pouvoir et devoir nous dérober aussi ». C'est que M. André a voulu faire surtout une œuvre utile aux érudits et, avec les notes abondantes, les nombreuses pièces justificatives et les tables précises dont son ouvrage est enrichi, il a, semble-t-il, parfaitement atteint son but.

E. D.

JEAN-BAPTISTE NINI. — **Sa Vie. Son Œuvre (1717-1786)**; par M. A. Storelli (Mame, éditeur).

Il appartenait à un artiste de nous donner sur J.-B. Nini l'étude à laquelle avait droit ce maître dont les musées et les collections particulières se disputent les médaillons en terre cuite, et ce qui donne plus d'intérêt encore à la belle publication de M. A. Storelli, c'est qu'il habite à quelques kilomètres de cet admirable château de Chaumont-sur-Loire où Nini passa les quatorze dernières années de sa vie et dont M. le prince de Broglie, le propriétaire actuel a généreusement mis à sa disposition les magnifiques collections.

J.-B. Nini, né à Urbino (États Pontificaux), mena une existence quelque peu vagabonde : tour à tour graveur à Bologne et surintendant de cristallerie à Madrid, il commence, lorsqu'on le trouve à Paris en 1758, à produire les célèbres médaillons qui ont illustré son nom. Le Ray, le grand maître des forêts au département de Blois, se l'attacha alors et le mit à la tête des fabriques de poterie et de verrerie qu'il avait établies en son domaine de Chaumont. C'est là qu'il exécuta les plus beaux types de ses médaillons dont M. Storelli nous donne l'inventaire, illustré de très exactes reproductions en photogravure.

Le talent de Nini est fait d'élégance et de finesse, d'une finesse qui va parfois jusqu'à la préciosité. A peine un trait de réalisme : le médaillon de Voltaire ; à peine un grain de bonhomie : lé médaillon de Franklin, avec les bésicles et le bonnet de fourrure : tous les autres portraits sont coquets et soignés, avec des profils très aristocratiques, des cheveux relevés et bouclés avec soin, des jabots de dentelles et des robes de brocart. Le secret de ce « fini », M. Storelli nous le révèle : Nini travaillait une maquette en cire et c'est sur cette maquette, fouillée jusqu'à la minutie, que le médaillon était modelé ensuite.

Aussi bien, en feuilletant le volume, on pense à Quentin de la Tour auquel pourrait s'appliquer fort exactement le jugement que M. Storelli porte sur Nini : chacun d'eux s'est créé « un genre absolument personnel, plein de charme et d'harmonie, de délicatesse et de précision ; la science du dessin et la sûreté de la touche s'y rencontrent avec la puissance du relief et la finesse de l'exécution ».

E. D.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le quatrième trimestre de 1898.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1898). Mai juin. — Max VAN BERCHEM. Notes sur les fondations du phare d'Alexandrie. — CLERMONT-GANNEAU. Le *Mazrah* et les *Curiæ*, *collegia* ou *ordines* carthaginois dans le tarif des sacrifices de Marseille et dans les inscriptions néo-puniques de Maktar et d'Altiburos. — Adhémar LECLERC. Le *Lakkhana préas Putthéa rûp* ou *canon de la statue du Bouddha au Cambodge*. — E. BABELON. Les monnaies de Medaba au pays de Moab. — CLERMONT-GANNEAU. Le Cippe phénicien du rab Abdmiskar. — OPPERT. Alexandre à Babylone. — CLERC. Note sur l'inscription phénicienne d'Avignon.

Académie des sciences morales et politiques (Comptes rendus des travaux) Décembre. — DE FOVILLE. Le rapport de l'administration des monnaies au ministère des Finances : la frappe des médailles (Chaplain, Roty, Daniel Dupuis, Vernon, Charpentier). — La renaissance de la glyptique française.

Ami des monuments. N° 67, XII, 3e partie. — Charles NORMAND. Un portrait inédit d'Henri IV enfant. — Le crénelage rétabli sur la façade de la cathédrale de Rouen. — Eug. MÜNTZ. Rapport sur un projet de M. Casati tendant à la conservation et à l'inventaire des monuments français. — C. N. Dégagement de l'hôtel de Cluny. — Charles NORMAND. Monument funéraire inédit du frère Geoffroy Daniel, mort en 1370, à Fécamp. — P. LE VERDIER. Statues présumées de Duguesclin, la Hire et Dunois.

N° 68, XII, 4e partie. — Gustave LARROUMET. Charles Garnier. — Edouard CORROYER. Les origines de l'architecture au moyen âge. — VASNIER. Le musée Jacobsen à Copenhague. — Camille ENLART. Exposition de l'art français : l'abbaye de Zana en Chypre. — Le Congrès de l'art public à Bruxelles. — V. DUMORTIER. De la nécessité des concours dans la répartition de travaux artistiques. — Charles NORMAND. Répertoire des fouilles et découvertes de France. — La tour des Arques à Cambrai.

Annales de la Société d'Emulation des Vosges. — L. AMANN. Rapport de la commission des Beaux-Arts. — MULOT. Le musée départemental des Vosges.

Art et décoration. Novembre. — Léonce BÉNÉDITE. Puvis de Chavannes. — Frantz JOURDAIN. La nouvelle salle de la brasserie Pousset.

Décembre. — G. SOULIER. Walter Crane. — FIERENS-GEVAERT. La sculpture française : l'œuvre de Leonardo Bistolfi. — Raymond BOUYER. L'estampe murale.

Architecture. 12 novembre. — Le monument à Charles Garnier. — Le médaillon de Jules André. — La porte triomphale de l'Exposition de 1900.

19 novembre. — Le Congrès de l'art public à Bruxelles. — Saint-Front de Périgueux. — Les fouilles de Glanfeuil. — L'école spéciale d'architecture.

3 décembre. — La décoration mobile de la rue à l'Exposition de 1900. — Jules André.

10 décembre. — Le Nouvel Opéra-Comique.

24 décembre. — Le monument à Charles Garnier.

31 décembre. — Le Nouvel Opéra-Comique (*suite*).

Art décoratif moderne (l'). Septembre (dernier numéro). — Arthur MAILLET. Le sculpteur modeleur Eugène Coupré.

Art décoratif. Novembre. — L'atelier de Glatigny. — Les artistes décorateurs hollandais. — Les verres de Kœpping. — L'art décoratif à Munich.

Bibliothèque de l'Ecole des Chartes. Nos 3 et 4. — L. MAISTRE. Cunault, son prieuré et ses archives. — Ch. HERLINGER. Le château de Thann en Alsace au XVe siècle. — Léopold DELISLE. Les vols de Libri au séminaire d'Autun. — L'art et l'archéologie dans le département du Tarn, par Thiolier (article de C. ENLART). — *L'histoire de l'Art chrétien*, de Kraus (article de E. LEFÈVRE-PONTALIS).

N° 5. L. DELISLE. Notice sur un manuscrit de Saint-Laud d'Angers. — Victor MORTET. La forme des colonnes à l'époque romaine.

Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France. N° 2. — Adrien BLANCHET. Sculpture exécutée par Pierre Biard au château du Louvre.

Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Provins. N° 3. — La collégiale royale de Champeaux.

Bulletin de la Société archéologique du midi de la France. N° 22. — DURRBACH. Le buste d'Elché. — Baron DE RIVIÈRES. Travaux et découvertes à Albi en 1896 et 1897. — Baron DESAZARS. Le plan autographe de Toulouse. — Baron DE RIVIÈRES. Le tombeau d'Isabelle d'Aragon, reine de France, à Cosenza. — BARRIÈRE-FLAVY. Le casque et la coiffure des barbares de l'époque mérovingienne. — DELORME. Trouvaille de monnaies à Montastruc. — PASQUIER et BERNARD. Découverte de sépultures à Estènes.

Bulletin de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine. T. XXVII (1898). — Lucien DECOMBE. Le mobilier d'un négociant malouin au XVIIe siècle. — L. DELOURMEL. Les anciennes prisons de Rennes. — L. DECOMBE. L'exposition de Rennes en 1897 (archéologie et arts rétrospectifs). — P. PARFOURCE. Lettres du peintre L.-J. de Launay (1724-1827). — P. BEZIER. Les monuments mégalithiques du département d'Ille-et-Vilaine.

Bulletin de la Société des naturalistes archéologues du nord de la Meuse. N° 2. — F. HOUZELLE. Des sépultures antiques. A propos d'un sarcophage gallo-romain découvert à Montmédy.

Bulletin de la Société d'études historiques et géographiques de Bretagne. — A. RAINAUD. Les mégalithes (1er article).

Bulletin de la Société archéologique du Vendômois (2e trimestre). — A. DE TREMAULT. Deux tableaux de l'église de la Trinité.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord. Septembre-octobre. — Abbé COMTE. La châtellenie d'Ans. — Dr BARBANCEY. Plagnac.

Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne. N° 3. — Abbé L. HOMMEY. L'église de Saint-Martin d'Argentan (*suite et fin*). — Louis CHAMBAY. Domfront et ses environs pendant la Révolution.

Bulletin de la Société de Borda (**Dax-Landes**). 1898. 3e trimestre. — J.-E. D. et G. C. L'Aquitaine historique et monumentale, anciens ornements sacerdotaux de la cathédrale de Dax.

Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure (**Rouen**). — Abbé MASE. La cathédrale de Rouen : description des cloches. — DE VESLY. Le maître de l'œuvre de l'Hôtel de Cluny, à Paris. — MILET. La faïence et la porcelaine à Sèvres.

Bulletin de la Société des sciences et arts de Rochechouart. N° III. — Ch.-A. COLIN. L'église de Brageac (Cantal) (2e article). — A. PRÉCIGOU. Rochechouart et ses environs (dolmens, tumuli, tumulus gallo-romain de Lascaux, statue d'une divinité gauloise, statue colossale de bronze, trésor de la Dierse, bronze émaillé). — Dr MARQUET. Trésor d'art de l'église de Rochechouart.

Bulletin de la Diana de Montbrison. — Vincent DURAND. Sceaux inédits de la Cour du Forez des XIIIe, XVe et XVIe siècles. — Les monuments mégalithiques du Forez. —

La dernière porte des remparts de Saint-Rambert. — Noël THIOLLIER. Deux cuillers en bronze des XVe et XVIe siècles trouvées au Forez.

Bulletin de la Commission historique de la Mayenne. 2e série. — Abbé A. ANGOT. Une statue du grand Condé dans l'église de Saulges. — A. DU MASJAMBOST. Le Pont-Neuf de Laval. — Bertrand DE BROUSSILLON. La maison de Laval (Sceaux divers). — Portrait de Jean Fouquet, de Louis de Laval Châtillon.

Bulletin de la Société libre d'émulation de Rouen. — V. QUESNEL LÉON DE VESLY. Le Catelier de Criquebeuf-sur-Seine.

Bulletin des sociétés artistiques de l'Est. N°s 6 à 10. — L'album du salon de Nancy. — Gaston SAVE. Fresques découvertes à la cathédrale de Saint-Dié.

Bulletin d'histoire ecclésiastique et d'archéologie religieuse des diocèses de Valence, Gap, Grenoble et Viviers. T. II. — Jules CHEVALIER. L'abbaye Notre-Dame de Valcroissant. — L'abbé LAGIER. La baronne de Bressieux.

Bulletin de la Société de géographie de Toulouse. N° 4. — Joseph POUX. Les châteaux de Léran et de Lagarde.

Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie. T. X. 3e. — Trouvailles mérovingiennes à Cormettes.

Bulletin de la Société des sciences et arts de Vitry-le-François. T. XVIII. — Dr MOUGIN. Un cimetière gallo-romain aux Marvis. — Poteries gallo-romaines et gauloises.

Bulletin de la Société archéologique de Touraine. — BOBEAU. Le cimetière mérovingien de Langeais.

Bulletin trimestriel de géographie et d'archéologie d'Oran. Juillet-décembre. — A. CAGNAT. Marques inédites de poteries romaines.

Chronique des Arts. 1er octobre. — Fernand ENGERAND. La *Léda* de Michel-Ange de la collection de la couronne. — L'histoire artistique de la province du Schleswig-Holstein par Hans Gudewerdt.

15 octobre. — Le musée Cernuschi. — Fernand ENGERAND. Un tableau du musée de Bordeaux. — Paul VITRY. Le sculpteur Michel Bourdin et son effigie de Henri IV à Saintes. — Le Congrès de l'art public à Bruxelles. — Alexandre Falguière, peintre et sculpteur.

29 octobre. — Les fouilles de Timgad. — Emile MICHEL. Détermination des dates des dessins de Rembrandt. — Le congrès des historiens de l'art. — Un document inédit sur Claus Sluter (1405).

5 novembre. — L. DIMIER. Comment on restaure Fontainebleau (1er article). — Le musée de Berlin.

12 novembre. — L. DIMIER. Comment on restaure Fontainebleau (*suite et fin*). Pierre DE NOLHAC. L'art à Citta di Castello.

19 novembre. — Puvis de Chavannes : ses dessins, ses monuments. — L'Espagne artistique, archéologique et monumentale : la cathédrale de Barcelone.

26 novembre. — Julien LECLERCQ. L'exposition A. Falguière. — Fernand ENGERAND. Notes sur trois tableaux du Grand Trianon et du musée de Compiègne. — Antony VALABRÈGUE. L'Art décoratif aux Pay-sBas pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, par Edouard van Saher. — A. R... Les études sur la vie privée de la Renaissance, par Edouard Bonnaffé.

3 décembre. — La décoration de Puvis de Chavannes au Panthéon. — Les petites Expositions (J.-F. Raffaelli, Augustin-B. Koopmann, Paul Gauguin). — Evert van MUYDEN. Les tapisseries du Louvre. — Démolition de l'ancienne Florence.

10 décembre. — Une femme peintre militaire. Lady Butler. Les sociétés départementales des Beaux-Arts.

17 décembre. — L'illustrateur viennois Marold.

24 décembre. — Le budget des Beaux-Arts en 1899.

31 décembre. — L'église de Saint-Germain-les-Corbeil.

Construction moderne. N° 45. — Les Egyptiens et les obélisques.

N° 46. — Les travaux des Gobelins.

N° 48. — Le monument de Champlain. — L'architecture et les architectes aux Congrès.

N° 50. — Guy Patin. — Charles Garnier.

N° 51. — Le Jardin de Paris. — Le château de la Chataigneraie.

N° 52. — Le temple d'Hercule à Cori. — Le château de Valmont La Haye.

Correspondant, 25 décembre. — H. GOURNAY. — La monnaie de billon en France. — Le projet de monument à Bossuet.

Estampe (l') et l'Affiche. 15 octobre. — G. LECOMTE. Les pointes sèches en couleurs de J.-F. Raffaelli.

15 novembre. — Max PRINET. La syllographie et l'exposition de sceaux au Trocadéro. — G. RIAT. Les lithographies de Boilly et l'art hollandais. — Léon BONNAT. Les eaux-fortes de Rembrandt. — G. BRIDGE. Les eaux-fortes de Rembrandt.

Estampe moderne (l'). Octobre. — Louise BRESLAU. Fillette à l'orange. — Maurice DESVALLIÈRES. Porteur d'amphores. — Francis JOURDAIN. Les cygnes. — A. MULLER. Broderie.

Novembre. — H.-J. EVENEPOEL. Au square. — A. LÉVY, Rabbi-Elischa. Aveugle. — H. MEUNIER. L'heure du silence. — J. WÉLY. Fleur de lande.

Décembre. — Henri BOUTET. Dans les coulisses. — L. Lévy DHURMER. Belle d'Antan. — H. MELCHERS. Le château des îles de la mer. — L. SIMON. Les Marguilliers.

Gazette des Beaux-Arts. 1898. Octobre. — Ph. LAUZUN. Un sculpteur oublié : Gaetan Merchi. — R. CAGNAT. La résurrection d'une ville antique. Timgad (2e et dernier article). — Gustave FRIZZONI. Exposition des maîtres de l'école lombarde à Londres (1er article). — J.-J. MARQUET DE VASSELOT. Le trésor de l'abbaye de Quedlinbourg. — Lady DILKE. L'art français au Guildhall à Londres 1898. — Maurice TOURNEUX. Petits maîtres oubliés : Jean-Baptiste et Jean-François Colson. — Paul SÉDILLE. Charles Garnier.

Novembre. — Puvis de Chavannes. — Emile MICHEL. L'exposition Rembrandt à Amsterdam (1er article). — Eugène MÜNTZ. Les dernières années de Léonard de Vinci. — Emile MAHÉ. La Princesse de Lamballe, bibliophile. — Gustave FRIZZONI. Exposition des maîtres de l'école lombarde à Londres (2e et dernier article). — Maurice TOURNEUX. Louis-Léopold Boilly. — Roger MARX. Peintres graveurs contemporains : Eugène Béjot. — Salomon REINACH. Courrier de l'art antique.

Décembre. — E. MONTROSIER. Jean-Paul Laurens (1er article). — Paul VITRY. Quelques bustes et statues du roi Henri IV. — Emile MICHEL. L'exposition Rembrandt à Amsterdam (2e et dernier article). — Emile MOLINIER. Quelques ivoires récemment acquis par le Louvre. — Auguste SCHMARSOW. Maîtres italiens à la galerie d'Altenbeurg et dans la collection A. de Montor. — Maurice MAINDRON. Une page sur les arts décoratifs de l'Inde. La céramique et les émaux.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux. 10 octobre. — Portraits du marquis de Lassay et de Mme de Bouzzols. — Statues peintes : rétable de l'église de Chevreuse. — Trêfles peints sur un instrument de musique irlandais (musée du conservatoire de Bruxelles). — Gavarni. — Un recueil illustré d'anciennes plaques de cheminée. — Les livres imprimés en or. — Les livres imprimés en bleu. — Les livres imprimés en rouge. — Le graveur Philippe Le Bas. — Le peintre Boileau. — Anatole Dauvergne, peintre et archéologue.

20 octobre. — Le lithographe Bornemann. — Duplessis-Berthaux. — Boutet, directeur-artiste à la manufacture d'armes de Versailles. — Le musée de Paris. — Le peintre Heinsius.

30 octobre. — Portrait du chevalier François-Marie Le Boucq de Ternas. — Un camée rose du temps de Louis XV. — Le dessinateur Trimolet. — Livres imprimés en vert.

10 novembre. — Les bas-reliefs de l'arc de triomphe de l'Etoile reproduits par la gravure. — Le portrait de Guettard. — Les livres imprimés en bleu, en rouge, en vert.

20 novembre. — Le peintre de Salzbourg A.-M. S..., en 1687. — Le peintre décorateur Jean Pillemont. — Le sculpteur James Louis. — Une esquisse d'A. Beaufort. — Une singulière gravure napoléonienne. — Les plaques de cheminées. — Portraits du Christ et de la Vierge. — Le peintre Heinsius. — Anatole Dauvergne, peintre et archéologue.

30 novembre. — Le peintre et chartreux L.-J. de Launay. — L'architecte Louis Levau. — Un portrait du président de Harlay. — Le peintre Jean Mistral Fredou.

10 décembre. — Portrait de Denon. — Bustes de Villars. — Les livres imprimés en bleu, en rouge. — Portrait du marquis de Lassay et de Mme de Bouzzols. — Trêfles peints sur un instrument de musique irlandais. — Le lithographe Bornemann.

20 décembre. — Un médaillon sculpté

de Dietrich, premier maire de Strasbourg. — Lithographie représentant la chambre de Voltaire.

30 décembre. — Une esquisse d'A. Beaufort. — Une singulière gravure napoléonienne.

Journal des artistes. 2 octobre. — FABRE DES ESSARTS. Les cités qui s'en vont : Rouen. — Raymond BOUYER. Les artistes hollandais : Anton Mauve.

9 octobre. — Le catalogue des œuvres de Rembrandt (traduit en français). — Eugène GUILLAUME. Paul Baudry. — Raymond BOUYER. Monticelli.

16 octobre. — M. CHAMPAVIER. Le paysagiste Ravier. — E. ACHARD. Roger de Piles et Rembrandt.

23 octobre. — Jacques BAINVILLE. Dans l'atelier de Lembach.

30 octobre. — Benjamin-Constant. — P.-E. MANGEANT. Puvis de Chavannes.

6 novembre. — Henry HAMEL. Une visite au musée de Tours. — E. RAISON. Les grands peintres au musée du Louvre. — Puvis de Chavannes raconté par lui-même.

13 novembre. — Alvin BEAUMONT. La place Royale à Reims. — Jules LADINIER. L'Atelier de Michel-Ange.

20 novembre. — Jules BRETON. De la suprématie de l'École française.

27 novembre. — Jules BRETON. De la suprématie de l'École française (*suite*).

4 décembre. — Gustave LARROUMET. L'art français avant Louis XIV.

11 décembre. — Jules BRETON. De la suprématie de l'École française (*suite*). — Th. DEVAULX. Quelques noms d'imagiers.

18 décembre. — G. LARROUMET. L'art français avant Louis XIV (*suite*). — A.-E. GUYON-VERAX. L'œuvre de Falguière.

25 décembre. — Jules BRETON. De la suprématie de l'École française (*suite*).

Lorraine artiste (la). 2 octobre. — Le Congrès de l'art public. — Michel THIRIAT. Deux portraits du XVIIIe siècle. — Antony VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIIe siècle. Jean Bérain (*suite*).

9 octobre. — Antony VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIIe siècle (*suite*).

16 octobre. — Roger MARX et GOUTTIÈRE-VERNOLLE. Camille Martin.

23 octobre. — Gustave SCHNEIDER. Camille Martin. — Antony VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIIe siècle (*suite*).

20 et 27 novembre. — Maxime LEROY. La première représentation de Tannhauser à Paris.

18 décembre. — La verrerie lorraine.

25 décembre. — Emile HINZELIN. Nuremberg (*suite*).

31 décembre. — Emile HINZELIN. Nuremberg (*suite*).

Magasin pittoresque. 15 septembre. — Arsène ALEXANDRE. Madone attribuée à Piero della Francesca. — H. VIVAREZ. Les vignettes du papier timbré.

1er octobre. — J. LE FUSTEC. La statue de la Rochejaquelein, par Falguière.

15 octobre. — FIERENS-GEVAERT. Sainte Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste.

1er novembre. — J. LE FUSTEC. La statue équestre de Timour-Lang.

15 novembre. — A. MAILLET. L'art industriel au musée Galliera.

Mémoires de la Société historique et archéologique de Pontoise et du Vexin. — LE PLANCOUARD. Le château d'Artie-la-Ville. — Abbé GENTY. Livry et son abbaye.

Bulletin de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et de Hurepoix. — Ch. METTHAU. Les sculptures du clocher de Brunoy.

Mémoires de l'Académie de Dijon. — Henri CHABEUF. Sur un dessin de Prudhon au musée de Dijon. — Etienne PICARD. Le portrait de Mme Berlier et de sa fille, par Louis David.

Mémoires et documents de l'Académie salésienne (Annecy). — Abbé Nestor ALBERT. Le portrait unique de François-Marie Nicollet.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts (section des sciences et lettres). — SAINTE-MARIE PERRIN. Fourvière, ruines et monuments.

Mémoires de la Société des Sciences archéologiques de la Creuse. — 2e série, t. VI. M. PINEAU. Le musée de Guéret, sa création, ses installations successives.

Mémoires de la Société nationale académique de Cherbourg. — Abbé J.-L. ADAM. Le château d'Adam Bruce, à Brix.

Mémoires de l'Académie de Nîmes. — E. Bondurand. Inscriptions du temple de Vienne. — L'arc de triomphe d'Orange et son inscription. — G. Bayl. L'école avignonnaise de peinture.

Mémoires de l'Académie de Vaucluse. — A. Sagnier. Les épées de bronze du musée Calvet.

Mémoires de l'Académie d'Aix. — Lucien Gautier. Le portrait de Marius Reinaud. — La Vierge de la Miséricorde. — Le portrait de Granet, d'après Ingres. — Le Colisée de Rome. — A. de Fauvert. Inscription de la tapisserie de Saint-Sauveur.

Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne. — A propos d'un tableau de la cathédrale. — Deux médailles. — La voie romaine. — Le portail de la chapelle Notre-Dame à Saint-Jean-de-Maurienne. — La maison forte du Villaret.

Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. T. XXVII. — G. Vignat. Les anciennes stalles de la cathédrale d'Orléans et leurs lambris. — Dumuys. Le cimetière franc de Briare-sous-Essonnes. — Inscription commémorative de Jeanne d'Arc dans la cathédrale d'Orléans. — L. Jarry. Robert Le Voyer, peintre orléanais, son tableau du *Jugement dernier*. — M. Desnoyers. Monnaie de Louis XII. — La statue de Dunois. — La maille d'or de Beaugency. — L'imagerie populaire à Orléans.

Mémoires de la Société Dunkerquoise. T. XXX. — L'exposition d'art photographique à Dunkerque.

Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du Cher (1898). — Jacques Soyer. Inscriptions de six monnaies et médailles intéressant le Berry.

4 décembre. — Ménestrel. A. Pougin. La Comédie française et la Révolution française.

11 décembre. — A. Pougin. Le nouvel Opéra-Comique.

Mercure de France. Novembre. — Charles Morice. L'Exposition Rembrandt à Amsterdam.

Décembre. — Hugues Rebell. Félicien Rops.

Monde Moderne. Novembre. — J. Hudry-Menos. Les châteaux de Louis II de Bavière. — Amédée Fraigneau. Les monuments du cimetière Montmartre.

Décembre. — Gerspach. Pérouse.

Moniteur des expositions. 1-15 septembre. — L'entrée monumentale de l'Exposition.

16-30 octobre. — Pierre Baudin. La ville à l'Exposition de 1900. — Henry Jazurel. La rue parisienne en 1900.

1er-15 novembre. — Pierre Baudin. La ville à l'Exposition de 1900 (2e article).

1er-15 décembre. — Pierre Baudin. La ville à l'Exposition de 1900 (3e article).

Nouvelle Revue. 1er décembre. — V. de Swarte. Rembrandt.

Œuvre d'art. 5 octobre. — L. Marcheix. La fin d'une dynastie et le portrait équestre de Balthazar Charles, par Velasquez. — C. Enlart. La Renaissance dans l'île de Chypre. — Mme la comtesse de Faverges. — L'Exposition d'art chrétien à Turin.

1er décembre. — G. Syveton. Féminisme et Renaissance. — E. Müntz. La *Madona del Gatto* de Léonard de Vinci. — E. del Monte. Le surtout de table de Jamnitzer.

15 décembre. — Ch. Benoit. La galerie du roi Charles Ier de Roumanie. — Boyer d'Agen. Jules Breton. — Ch. Saunier. La Renaissance de l'art du médailleur. — Le nouvel Opéra-Comique. — Augé de Lassus. Lettres d'Ingres.

Parisien de Paris. Octobre. — Alcanter de Brahm. L'Eglise Saint-Julien-le-Pauvre.

Novembre. — H. Monin. Paris il y a cinquante ans. — A. Callet. La construction nouvelle de Paris. — Les tombeaux de Saint-Denis.

11 décembre. A. Callet. La chartreuse des Saints-Simoniens. — Myreveyre. La pompe Notre-Dame.

Pays Poitevin. Nos 2-3-4. Mgr X. — Barbier de Montault. Le symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers. — P. Métais. L'église Saint-Denis de Jaulnay. — H. Gelin. Les bijoux poitevins. — P. de Montabert. L'abbaye de Fontenay-le-Comte. — G. Bouche. Le musée du Poitou chrétien.

Recueil d'archéologie orientale, publié par M. Clermont-Ganneau. T. III, livraisons 1-5. Le cippe phénicien du Rab Abdmiskar. — La grande inscription phénicienne nou-

vellement découverte à Carthage. — Le *mazrah* et les *curiæ*, *collegia* ou *ordines* carthaginois dans le Tarif du sacrifice de Marseille et dans les inscriptions néo-puniques de Maktar et d'Altiburos. — Deux nouveaux *lychnaria* grec et arabe. — Sur deux inscriptions funéraires de Palmyre. — La Nea, ou l'église de la Vierge de Justinien à Jérusalem. — Inscriptions des croisades découvertes à la Khânkâh de Jérusalem. — Inscription araméenne de Cappadoce. — Amphores à épigraphes grecques et jarre à épigraphe sémitique provenant d'un sépulcre phénicien. — L'inscription nabatéenne de Kanatha (*à suivre*).

Revue archéologique. Septembre-octobre. — Manuel LAURENT. L'Achille voilé dans les peintures des vases grecs. — Salomon REINACH. Epona. — A. MARTIN. Exploration archéologique dans le Morbihan. — Tumulus et dolmen à chambre circulaire de Nelbouil en Coudan. — R. P. DELATTRE. Les cimetières romains superposés de Carthage (*suite*). — G. KATCHERETZ. Le bouclier byzantin de Kertch. — J. DÉCHELETTE. Le bélier consacré aux divinités domestiques. — G. DORESSY. Yanœm et Israël. — J. Adrien BLANCHET. Statuette archaïque d'Apollon. — CLERMONT-GANNEAU. Notes d'archéologie orientale.

Novembre-décembre. — Paul FOUCART. Traité d'alliance de l'année 362. — M. de LAIGUE. Les nécropoles phéniciennes en Andalousie (1887-1895). — R. P. A.-L. DELATTRE. Les cimetières romains superposés de Carthage. — E. BLOCHET. Les inscriptions turques de l'Orkhon (*suite*). — Maurice PERNOT. L'inscription d'Henchir-Mettich. — Georges FOUCART. Le mobilier funéraire sous la XIIe dynastie. — Ch. BLINKENBERG. L'enlèvement d'Hélène représenté sur un lécythe protocorinthien. — Abbé PARAT. La villa gallo-romaine de Saint-Moré (Yonne).

Revue des Pyrénées. 3e livraison. — JOULIN. Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres Tolosanes. — Les vues photographiques des Pyrénées.

Revue philomathique de Bordeaux et du Sud-Ouest. 1er novembre. — Th. FERNEUIL. Le grand théâtre et la musique à Bordeaux.

Revue de l'art chrétien. 5e livraison. — J. HELBIG. Un triptyque peint du XVIe siècle. — P.-E. ROULIN. Le calice de l'abbaye de Silos (Espagne). — GERSPACH. L'église de la Santissima Trinita de Florence. — L. CLOQUET. L'ancienne abbaye d'Anne de Hainaut. — H. CHABEUF. La piscine gothique de l'église Sainte-Benigne à Dijon. — J. RANDOLPHE. Les graveurs anglais : Samuel Nathaniel Buck.

Revue Blanche. 7 novembre. — Th. DURET. Le musée Cernuschi.

Revue Bleue. 5 novembre. — P. FLAT. Puvis de Chavannes.

Revue encyclopédique. 22 octobre. — Gabriel MOUREY. L'art en Angleterre (1897-1898).

29 octobre. — DURAND-GRÉVILLE. L'Exposition Rembrandt à Amsterdam.

12 novembre. — Camille MAUCLAIR. Félicien Rops.

19 novembre. — C. STRYENSKI. Mme Chalgrin, fille de Joseph Vernet.

26 novembre. — MEYER GRAEFFE. L'art en Allemagne.

10 décembre. — Roger MARX. Les expositions de A. Legros et D. Vierge à l'Art nouveau.

24 décembre. — J.-K. HUYSMANS. L'abbaye bénédictine de Ligugé.

Revue générale. Décembre. — Arnold GOFFIN. Florence.

Revue populaire des Beaux-Arts. 22 octobre. — GERSPACH. Les portraits des peintres français à la galerie des Offices de Florence.

29 octobre. — Pascal FORTHUNY. Viollet-le-Duc.

5 novembre. — PUVIS DE CHAVANNES (articles de R. Marx, André Michel, G. Geffroy, Arsène Alexandre, Thiébault-Sisson).

10 décembre. — E. MÜNTZ. Rembrandt et l'art italien. — Ch. CONSTANT. Le droit moral de l'artiste sur son œuvre.

Revue illustrée. 1er octobre. — Gabriel MOUREY. Fernand Khnopff.

Revue des Deux Mondes. 15 novembre. — Robert DE LA SIZERANNE. Puvis de Chavannes.

Revue de Paris. 1er novembre. — Léon BONNAT. L'exposition de Rembrandt à Amsterdam.

Revue des Revues. 1er novembre. — Tigrane YERGATE. Le cimetière d'Athènes (Monuments et inscriptions funéraires).

15 novembre. — Henri FRANTZ. Léonard de Vinci, caricatures. — Paul-Henri TESSYL. Le Théâtre de la Passion à Selzaëts.

15 décembre. — Henri FRANTZ. L.-O. Roty et la médaille moderne.

Revue internationale de Musique. N° 17. — Richard WAGNER. Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un musicien allemand. — M. DAUBRESSE. Les paradoxes de Tolstoï sur l'art et la musique. — F. de MÉNIL. La musique chez les rois d'Angleterre depuis le XVe siècle. — Henri EYMÉLIE. L'école moderne de musique de chambre (*suite et fin*).

N° 18. — F. de MÉNIL. La musique, la danse et le théâtre au Japon. — FIERENS-GEVAERT. La renaissance de la Comédie musicale. — Louis DOYEN. Le violon et les grands luthiers italiens. — Charles JOLY. L'inauguration de l'Opéra-Comique.

Revue des langues romanes (Montpellier). Avril, mai, juin. — BERTHELÉ. Inscriptions campanaires en provençal moderne.

Revue des Arts décoratifs. Septembre. — GAYET. Le trésor de la nécropole d'Antinoé à l'exposition du musée Guimet. — L. de FOURCAUD. Les arts décoratifs aux salons 1898 (4e et dernier article). — SAINT-ANDRÉ DE LIGNEREUX. Le cuir d'art français et son enseignement (dernier article).

Octobre. — A. VALABRÈGUE. Les industries d'art en Allemagne. — Le grand duché de Bade. — J. DEVARENNE. Le musée Cernuschi. — G. DEBRIE. Les animaux dans la décoration. Le cheval (2e article).

Revue historique du département du Tarn. T. XV, 2e série. — Auguste VIDAL, L'église collégiale de Saint-Paul, Cap-de-Joux. — A. GAILLAC. Carreaux émaillés du XIIIe siècle provenant de l'abbaye de Candeil. Bijou gallo-romain découvert à Saint-Vincent.

Revue savoisienne. Nos 2 et 3. — François MIQUET. Les Savoyards au XIXe siècle. — Les artistes peintres et sculpteurs.

Revue des Etudes grecques. N° 13. — D. BIKÉLAS. L'Athènes d'aujourd'hui.

Revue numismatique (dirigée par A. de Barthélemy, G. Schlumberger, E. Babelon). 4e trimestre. — Ernest BABELON. La collection Waddington au cabinet des médailles (*suite et fin*). — Dr J. BOUVILLE. Les monnaies anciennes de Beryte (*suite*). — Michel. — C. SOUTZO. Les monnaies impériales romaines (*suite*). — A. DIEUDONNÉ. Monnaies romaines récemment acquises par le Cabinet des médailles. — Paul BORDEAUX. Les liards de France frappés par un fermier général, de 1655 à 1658. — Adrien BLANCHET. Un procès de faux monnayage en 1566.

Revue critique d'histoire et de littérature. 3 octobre. — DELAPORTE. Pastels et figurines.

17 octobre. — GUELLIOT. Les musées d'antiquités scandinaves. L'exposition de Prague

24 octobre. — Henry LEMONNIER. Le dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française du moyen âge au règne de Louis XIV.

31 octobre. — FURTWÆNGLER. Les temples de l'Acropole (article de Salomon REINACH, FURTWÆNGLER et UHRLICHS). Monuments de la sculpture grecque et romaine (article de Salomon REINACH). — BERENSON. Les peintres de l'Italie centrale sous la Renaissance (article de Salomon REINACH).

7 novembre. — G. LAFENESTRE et E. RICHTENBERGER. La peinture hollandaise (article de PÉRATÉ).

14 novembre. — GIRAUD. L'armement au moyen âge. — L'œuvre des peintres émailleurs de Limoges. Léonard Limosin, peintre de portraits, par L. BOURDERY et Eug. LACHENAUD.

12 décembre. — MAGHERINI. L'art à Citta di Castello.

19 décembre. — PFISTER. Des remparts de Nancy.

26 décembre. — AMELINEAU. Les fouilles d'Abydos. — Monuments contemporains des deux premières dynasties récemment découverts en Égypte, par J. DE ROUGÉ (article de G. MASPERO). — Flinders PETRIE. Six temples à Thèbes (article de G. MASPÉRO). — Henry HARRISSE. Louis Boilly, peintre et dessinateur (article de Jules RAIS).

31 décembre. — MARUCCHI. Les obélisques égyptiens de Rome (article de G. MASPÉRO). — Document égyptien du musée de Berlin.

Le Gérant : H. GOUIN.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LES ORIGINES DU PORTRAIT

SUR LES MONNAIES GRECQUES[1]

III



Fig. 1. — KHREIS, DYNASTE LYCIEN
(Vers 415 av. J.-C.)
Statère en argent (Cabinet des Médailles).

Outre ces portraits, en pied ou à cheval, du Roi des rois, qui ramènent notre pensée vers les types monétaires du moyen âge, la numismatique de l'empire achéménide a connu le *teston*, tout aussi bien que les monnaies modernes à partir de la Renaissance italienne. Les petits princes locaux, tributaires du Grand Roi, les satrapes qui commandaient ses armées de terre et de mer, ont souvent placé leur propre effigie sur les pièces d'argent et de bronze qu'ils étaient autorisés à frapper.

Voyez les portraits en *testons* des dynastes lyciens, entre autres, Khreis et Dénévélès, qui battaient monnaie à Xanthos, vers la fin du v[e] siècle. La fameuse stèle de Xanthos, dont le déchiffrement est encore plein d'incertitudes, célèbre les exploits guerriers du premier de ces princes dont le nom est évidemment apparenté à celui de Crésus (Κροῖσος). Khreis paraît avoir été, pour la Lycie, une sorte de héros national, bien qu'il demeurât sous la surveillance et dans la dépendance du satrape Tissapherne, le délégué du Grand Roi sur une portion de l'Asie Mineure. Son portrait monétaire (fig. 1

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 février 1899, t. V, p. 89.

et 2), accompagné de son nom, le représente coiffé de la mitra persique ceinte d'une couronne de laurier ; ses traits sont ceux d'un homme dans la force de l'âge et sa longue barbe est frisée à la mode asiatique. Remarquez ses lèvres épaisses, son nez énorme, ses grands yeux à demi clos, à l'orientale, cette placidité d'expression qui n'exclut pas la dureté. C'est lui aussi, ce nous semble et pour le dire en passant, qu'il faut reconnaître dans le personnage qui figure assis, au centre des bas-reliefs du tombeau des Harpies, ce célèbre monument de style ionien qui fait époque dans l'histoire de l'art hellénique.

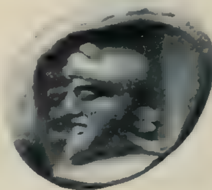


Fig. 2. — Khreis, dynaste lycien
(Vers 415 av. J.-C.)
Hémi-drachme (Cabinet des Médailles).

Dénévélès, comme d'autres dynastes lyciens, n'est guère connu que de nom et par son effigie monétaire d'une remarquable délicatesse de gravure (fig. 3). Sa physionomie douce esquissant un léger sourire, son fin profil et sa barbe soyeuse contrastent avec l'effigie sévère de Khreis. C'est à l'ethnologie à pousser plus loin ces comparaisons et à tirer parti des images si nettement caractérisées que nous offrent ces types monétaires.

A l'encontre des rois lyciens, ceux de la Cilicie, leurs contemporains, n'ont pas placé leur effigie sur leurs espèces. Quand ils n'ont pas monnayé, comme nous l'avons vu, aux types du Grand Roi, leur suzerain, ils se sont fait représenter à cheval, coiffés de la mitra des satrapes ou des princes tributaires, dont les fanons retombent sur la nuque ou sont ramenés sur le menton. On ne sait pas le nom de celui d'entre eux qui battait monnaie vers 430 avant notre ère (fig. 4) ; mais au temps de la retraite des Dix Mille, les historiens grecs parlent d'un Syennesis, roi de Cilicie, qu'ils citent comme un modèle de duplicité et de fourberie. Il avait, en 401, envoyé sa femme Epyaxa rechercher l'amitié de Cyrus le Jeune, tandis qu'il dépêchait auprès d'Artaxerxès II Mnémon, l'un de ses fils chargé d'avertir le monarque de Suse, des projets de révolte de Cyrus.



Fig. 3. — Dénévélès, dynaste lycien
(Vers 395 av. J.-C.)
Statère en argent (Cabinet des Médailles).

C'est probablement ce prince sceptique et avisé, qui s'est fait portraiturer galopant sur un élégant coursier du style grec le plus pur (fig. 5).

Mieux connue, mais non, certes, plus édifiante est l'histoire des deux satrapes rivaux et jaloux, Tissapherne et Pharnabaze, dont la carrière mouvementée n'est qu'un épisode de la grande lutte des Perses et des Grecs, en Asie Mineure, à la fin du ve et au commencement du ive siècle. En 411, Tissapherne se trouvait à Aspendus, en Pamphylie, occupé à rallier toute la flotte phénicienne pour une campagne dans les eaux grecques. C'est dans ce port qu'il fit frapper, pour la solde de ses troupes, les monnaies qui ont pour type, d'une part, son effigie caractérisée par un nez énorme, et au revers, son maître indolent, Artaxerxès II Mnémon, en archer armé de la javeline mélophore ; derrière le prince achéménide, le graveur a figuré une galère phénicienne, par allusion aux circonstances politiques de l'émission (fig. 6).



Fig. 4. — Dynaste de Cilicie incertain
(Vers 430 av. J.-C.)
Statère en argent frappé à Tarse (Cabinet des Médailles).



Fig. 5. — Dynaste de Cilicie (Syennesis ?)
(Vers 401 av. J.-C.)
Statère en argent frappé à Tarse (Collection Waddington, au Cabinet des Médailles).

La remarquable pièce d'argent qui porte le nom et l'effigie de Pharnabaze, a été frappée en 410, dans l'atelier de Cyzique, alors que le satrape occupait cette place, de concert avec l'amiral lacédémonien Mindaros (fig. 7). Les historiens racontent qu'après la prise de la ville, Pharnabaze fit à ses troupes des distributions d'argent; qu'il donna aux soldats une solde supplémentaire de deux mois et aux chefs de la flotte des sommes considérables : notre statère est une précieuse épave de la munificence satrapale.

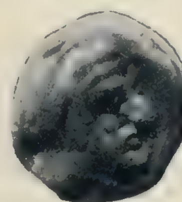


Fig. 6. — Le satrape Tissapherne
(En 411 av. J.-C.)
Hémi-drachme en argent, frappée à Aspendus (Pamphylie) (Cabinet des Médailles).

Tiribaze, l'astucieux artisan du traité de l'an 387, qui porte dans l'his-

toire le nom du négociateur spartiate Antalcidas, fit battre monnaie dans les ports de la Cilicie, avec les 2.000 talents que le Grand Roi lui avait confiés pour lever des équipages et faire la conquête de l'île de Chypre révoltée (fig. 8). La Cilicie était, au temps de l'empire achéménide, le lieu de ralliement des armées de terre et de mer du Grand Roi, lorsqu'il projetait quelque expédition, soit contre Chypre ou l'Égypte, soit même contre les îles et les côtes de la Grèce. C'était en ce point de contact des races hellénique et asiatiques, que les satrapes venaient, à tour de rôle, concentrer et organiser les forces qu'ils allaient avoir à commander dans ces campagnes souvent longues et lointaines. Pour faire face aux frais de l'organisation, de l'enrôlement des mercenaires et de l'équipement des navires, ils frappaient monnaie avec l'argent qu'ils recevaient du trésor de Suse, et sur ces espèces ils faisaient inscrire presque toujours le nom de la ville d'émission, Tarse, Mallus, Issus, Soli, Nagidus, et parfois aussi leur propre nom accompagné de leur effigie. Quand le portrait seul s'y trouve, sans le nom, il nous est difficile d'arriver à fixer l'attribution iconique des pièces ; c'est un embarras de cette nature que nous présentent quelques-unes des monnaies reproduites ici (fig. 9, 10 et 11) et frappées à Mallus et à Soli. Avons-nous là les portraits d'Abrocomas et de Tithrauste qui, de 391 à 389, préparaient en Cilicie, avec Pharnabaze, une expédition contre l'Égypte insurgée ? S'agit-il plutôt de Datame qui, de 379 à 374, fut dans des circonstances analogues, le collaborateur, puis le successeur de Pharnabaze ? Qui pourrait le dire ? Dans tous les cas, en ce qui concerne Datame, il nous est parvenu d'autres monnaies qui portent son nom, en araméen : entre autres, les magnifiques statères où on le voit assis, vêtu du cos-



Fig. 7. — Le satrape Pharnabaze
(En 410 av. J.-C.)
Statère en argent, frappé à Cyzique.



Fig. 8. — Le satrape Tiribaze
(Vers 386 av. J.-C.)
Statère d'argent, frappé à Mallus (Cilicie).

tume perse et tenant des deux mains une flèche qu'il paraît redresser (fig. 12).

Le satrape de Mysie, Oronte, frappa dans divers ateliers d'Asie Mineure, au cours de sa longue et turbulente carrière, depuis 401 jusqu'en 349, diverses monnaies, les unes à son nom, les autres à son effigie. C'est à lui qu'il faut attribuer un tétradrachme d'argent et un statère d'or dont les splendides effigies doivent compter parmi les plus beaux portraits que nous offre la numismatique grecque tout entière. La pièce d'argent, unique, est au Musée britannique (fig. 13) ; elle porte au revers la lyre des monnaies de Colophon ou de Iolla et a dû être frappée dans l'un de ces deux ateliers. On a voulu y voir le portrait de Tissapherne, mais l'attribution à Oronte ne paraît pas douteuse si on rapproche cette pièce du statère d'or qu'Oronte fit frapper à Lampsaque. Ce statère (fig. 14) est aussi une pièce unique, conservée au musée Hunter, à Glascow. La beauté des traits d'Oronte, qui fut l'instigateur de la grande révolte des satrapes contre Artaxerxès II Mnémon, en 362, avait frappé ses contemporains : il ressemblait, au dire de Plutarque, à Alcméon, fils du devin Amphiaraus. Ce qui est plus certain, c'est que ce fier satrape, qui avait épousé Rhodogune, la fille d'Artaxerxès, et aspira à la royauté, avait son portrait sculpté au Nimroud-Dagh, comme étant le premier ancêtre des rois de la Commagène. Quel dommage que les mutilations des sculptures retrouvées, il y a vingt ans, au Nimroud-Dagh, ne nous permettent pas une comparaison utile entre elles et les effigies monétaires du satrape qui chercha à se tailler une royauté en Asie Mineure. Le caractère insurrectionnel du monnayage d'Oronte est accusé, d'une part, par l'inscription ΒΑΣΙΛΕΩΣ qu'il fit graver au revers du tétradrachme, et en outre, par le métal même du statère de Glascow, car en



Fig. 9. — SATRAPE INCERTAIN
(Vers 390 av. J.-C.)
Statère en argent, frappé à Mallus (Cabinet des Médailles).



Fig. 10. — SATRAPE INCERTAIN
(Vers 375 av. J.-C.)
Statère en argent, frappé à Mallus (Cabinet des Médailles).

temps régulier, si le roi de Perse autorisait la frappe de l'argent et du bronze dans toute l'étendue de son empire, il s'est toujours réservé l'émission de la monnaie d'or. C'est encore à Lampsaque que, plus tard, un autre satrape, Spithridate, émit des pièces d'argent et de bronze à son effigie (fig. 15). Mais ce monnayage n'a rien d'insurrectionnel ; on était en 334 et Darius III Codoman avait chargé son fidèle lieutenant de lever des troupes et de préparer la résistance à l'invasion d'Alexandre; Spithridate fut tué peu après, à la bataille du Granique.



Fig. 11. — SATRAPE INCERTAIN
(Vers 385 av. J.-C.)
Statère en argent frappé à Soli (Cilicie) (Cabinet des Médailles).

En Chypre, le seul portrait monétaire que nous offre la numismatique est celui du roi détrôné de Salamine, Evagoras II (fig. 16 et 17). Sur le tétradrachme, c'est un type équestre et combattant, attitude toute de circonstance pour un prince qui guerroyait, avec l'appui des Perses, pour reconquérir sa capitale d'où le parti national l'avait expulsé; sur l'obole, le protégé d'Artaxerxès est en buste, de face, et malgré le faible relief de la pièce, l'habileté du graveur a su conserver à la physionomie tout son caractère personnel.

Nos figures 18 et 19 sont des pièces de bronze du roi de Sidon, Straton II, qui, resté jusqu'au bout fidèle à Darius, fut détrôné par Héphestion, au nom d'Alexandre, et remplacé par le jardinier Abdalonyme dont l'aventure est contée à tous nos enfants. Les types royaux de nos deux pièces sont sûrement des portraits ; on y reconnaîtrait sans hésitation Straton lui-même s'ils ne semblaient pas représenter deux personnages différents. L'iconographie numismatique, pourquoi ne l'avouerions-nous pas, a ses problèmes comme les autres branches de l'archéologie.



Fig. 12. — LE SATRAPE DATAME
(Vers 375 av. J.-C.)
Statère en argent, frappé à Tarse (Cabinet des Médailles).

A la différence des petits princes, des chefs d'armées ou gouverneurs de

provinces que nous venons de citer, les dynastes de Carie, et, sauf les exceptions que nous avons signalées, ceux des villes cypriotes ou de la côte



Fig. 13. — Le satrape Oronte
(En 362 av. J.-C.)
Statère en argent, frappé à Colophon (Musée britannique).

phénicienne ne placèrent pas leurs effigies sur leurs espèces. Des divinités locales ou le type du Roi des rois sont leurs emblèmes monétaires ordinaires. Il faut en dire autant du statère d'argent, au nom de Thémistocle, que le célèbre général athénien fit frapper comme despote de Magnésie après qu'il se fut réfugié sur le territoire de l'empire perse, en 465. Cependant, d'autres transfuges grecs qui obtinrent, comme lui, du Grand Roi, de petites principautés à gouverner, y firent battre monnaie à leur effigie. De ce nombre, sont les descendants du roi de Sparte, Démarate. On se souvient que ce dernier, frappé d'ostracisme, s'était réfugié à la cour de Suse, en 491, et que Darius, dans le but d'encourager de pareilles défections, l'avait comblé d'honneurs et créé despote héréditaire d'un canton de la Mysie ; ce domaine, agrandi sous ses successeurs, comprenait, en particulier, les deux villes de Teuthrania et de Pergame ; c'est là que, vers l'an 400, Proclès Ier et Eurysthénès monnayè-



Fig. 14. — Le satrape Oronte
(En 362 av. J.-C.)
Statère d'or, frappé à Lampsaque (Musée Hunter, à Glascow).



Fig. 15. — Le satrape Spithridate
(Vers 334 av. J.-C.)
Pièce en argent, frappée à Lampsaque (Collection Waddington, au Cabinet des Médailles).

rent les charmantes et précieuses piécettes qui nous ont conservé leurs traits (fig. 20). Mais ces Grecs, de si noble origine, ne sont que des vassaux du



Fig. 16. — Evagoras II
Roi de Salamine (Chypre) (de 368 à 351 av. J.-C.)
Tétradrachme en argent (Cabinet des Médailles).

Grand Roi, d'humbles auxiliaires de ses satrapes, et c'est à ce titre seul qu'ils ont le droit d'effigie. La mode du portrait monétaire était-elle aussi admise dans les villes grecques, hors des frontières de l'empire achéménide ?

Il semble qu'on puisse répondre par l'affirmative en présence du statère d'electrum de Cyzique dont le type est une tête de vieillard lauré et barbu, qui nous frappe par la puissance du modelé, le réalisme et le naturel de l'expression (fig. 21). On a l'habitude d'y voir une tête de Silène ou de Priape; mais la preuve de cette appellation n'a jamais été fournie. Ne serait-ce pas plutôt quelque poète ou quelque philosophe honoré par ses compatriotes de l'effigie monétaire, suivant un usage pratiqué à Lesbos et dans diverses villes de l'Asie Mineure ? A coup sûr, bien des portraits historiques, si cette belle tête n'en est un, sont loin d'être étudiés avec le même souci du détail anatomique, d'avoir le même feu dans les yeux, la même personnalité dans les



Fig. 17. — Evagoras II
Obole en argent (Cabinet des Médailles).



Fig. 18. — Straton II
Roi de Sidon (346-332 av. J.-C.)
Bronze (Cabinet des Médailles).

rides du front et l'ossature des joues. N'est-ce point aussi le portrait de Sapho, peut-être idéalisé, que nous donnent de ravissantes hectés de Lesbos, dans cette tête de jeune femme présentée, tantôt de trois quarts, tantôt de profil, et dont on ne saurait trop admirer la physionomie souriante, les cheveux bouclés, le bonnet si gracieusement troussé autour du chignon (fig. 22) ? La lyre qui est au revers de ces petites pièces d'electrum, les rapprochements qu'on a proposés avec des œuvres de la statuaire[1], sont autant d'arguments en faveur de notre hypothèse, bien que l'émission de ces monnaies soit de deux siècles au moins postérieure à l'époque où l'on croit que vécut la grande poétesse de Lesbos.



Fig. 19. — Straton II
Roi de Sidon (346-332 av. J.-C.)
Bronze (Cabinet des Médailles).



Fig. 20. — Eurysthénès
Dynaste de Pergame (vers 400 av. J.-C.)
Électrum (Cabinet des Médailles).

Je ne connais pas beaucoup d'autres essais de portrait historique sur les monnaies avant Alexandre, en dehors de ceux que nous venons de passer



Fig. 21. — Portrait d'un inconnu
Statère de Cyzique, en électrum, frappé vers l'an 400 av. J.-C. (Cabinet des Médailles).

en revue. Nulle part les rois de la Grèce d'Europe, même Philippe de Macédoine, n'ont cherché à imiter, sous ce rapport, les usages asiatiques, et le lecteur a pu remarquer que dans l'excursion rapide que nous venons de

[1] Voyez notamment le *Jahrbuch des deutschen Archæol. Instituts* de Berlin, 1890, pl. III.

faire à travers la numismatique, nous ne sommes pas sortis de l'Asie Mineure et des provinces occidentales de l'empire perse.

Il n'en est plus de même après la conquête de l'Asie par Alexandre. A partir de cette époque, le portrait monétaire devient la règle la plus ordinaire dans les États des diadoques et, par imitation, dans tous les pays à constitution monarchique. D'ailleurs et remarquons-le, la monnaie en général

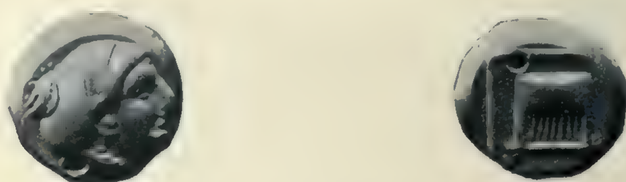


Fig. 22. — Sapho

Hémi-hecté en électrum, frappé à Lesbos vers l'an 400 av. J.-C. — *Rev.* : Lyre de la poétesse. (Cabinet des Médailles).

doit naturellement porter la marque de l'autorité souveraine qui en garantit au public le poids et l'aloi : là où le pouvoir est personnel, comme dans une monarchie ou une principauté, cette marque est l'emblème, le nom ou l'effigie du souverain ; là où la constitution est démocratique, c'est au contraire l'emblème et le nom de la ville ou du peuple, accompagnés de l'image des dieux protecteurs de l'État, qui servent de garantie. Les monnaies primitives d'Athènes, de Cnide, de l'île de Calymna et des quelques villes d'Ionie et de Mysie que nous avons citées, démontrent qu'il en fut ainsi dès l'origine. Nous n'avons pas à insister autrement sur cette distinction fondamentale qui caractérise les types monétaires grecs. Notre but a été seulement de rechercher si l'usage monarchique de l'effigie personnelle, universel dans la période hellénistique et chez les Romains, avait ses origines dans un passé plus ancien qu'on le croyait généralement. Si je ne m'abuse, le simple examen des images qui illustrent cette notice est assez éloquent pour permettre de conclure que l'usage du portrait monétaire a pris naissance et s'est développé dans l'empire des Perses achéménides longtemps avant d'être mis en pratique par les Grecs.

E. BABELON

LA LÉGENDE DORÉE

ET L'ART DU MOYEN AGE

I



On peut, sans trop d'effort, comprendre quel charme dut avoir la *Légende dorée* de Jacques de Voragine pour les hommes du XIIIe siècle, et quel aliment moral le moyen âge y trouva.

Les nombreuses biographies de saints qui la remplissent, offraient d'abord au fidèle le tableau le plus varié de l'existence humaine. Connaître la vie des saints, c'était connaître toute l'humanité, toute la vie. On pouvait y étudier tous les âges et toutes les conditions. Nos romans, nos « comédies humaines » sont moins divers, moins riches d'expérience que l'immense collection des *Acta sanctorum*. La *Légende dorée* en donnait l'essentiel. Il n'y avait pas de métier, pas de profession libérale qui n'ait eu ses saints. Des saints avaient été rois comme saint Louis, papes comme saint Grégoire, chevaliers errants comme saint Georges, cordonniers comme saint Crépin, mendiants comme saint Alexis. Il s'était même trouvé un avocat pour être canonisé ; le peuple en marquait son étonnement avec bonhomie dans l'hymne qu'il chantait en l'honneur de saint Yves :

> Advocatus et non latro,
> Res miranda populo.

Des bergers, des toucheurs de bœufs, des valets de charrue, de petites servantes, avaient été jugés dignes de s'asseoir à la droite de Dieu. Les vies

de ces humbles chrétiens montraient ce qu'il y a de sérieux, de profond dans toute existence humaine. Elles étaient pour le lecteur du moyen âge le plus riche trésor de sagesse. Tout homme pouvait trouver un modèle dans son livre.

La *Légende dorée* qui faisait connaître la vie au chrétien, lui apprenait aussi à connaître le monde, à imaginer d'autres climats, d'autres siècles. Le moyen âge entrevit l'histoire et la géographie à travers la *Légende dorée*. L'univers y apparaissait, il est vrai, vague et flottant, déformé comme dans les vieilles cartes, mais c'était pourtant une image de la réalité. Suivant le jour de la semaine, le livre transportait le lecteur, tantôt dans les déserts de la Thébaïde, au milieu des tombeaux que les hommes de Dieu habitaient en compagnie des chacals, tantôt dans la grande Rome des martyrs, tantôt dans la Rome de saint Grégoire, pleine de ruines, vide, désolée par la peste. D'autres fois il fallait suivre le narrateur au bord des fleuves de la Germanie ou faire voile avec lui vers *l'île des Saints*. A la fin de l'année chrétienne l'imagination avait parcouru tous les pays et tous les temps. L'humble fidèle qui ne connaissait au monde que sa rue et son clocher avait vécu de la vie de la chrétienté tout entière.

Mais le plus grand charme du livre était moins encore dans la vérité que dans le merveilleux. Plusieurs vies de saints égalaient les plus ingénieux romans. Les légendes des saints orientaux surtout, arrangées par les hagiographes grecs ou coptes, ressemblaient à des contes de fées héroïques. L'histoire de saint Eustache, celle de saint Georges et celle de saint Christophe se distinguaient entre toutes par leur étrangeté.

Tous ces récits charmaient un peuple enfant. Presque toutes les légendes de saint d'origine orientale avaient un air de roman. Sainte Théodore se déguise en homme et vit pendant vingt ans au milieu des moines. Saint Alexis vient mendier dans le palais de son père, couche sous l'escalier avec les chiens, et n'est reconnu de personne. La légende des Sept dormants d'Éphèse est un charmant conte des Mille et une nuits, où ne manquent ni la caverne, ni les trésors.

L'histoire des saints de l'Occident était moins riche en belles aventures. Toutefois quelques biographies de saints d'origine germanique ou celtique pouvaient plaire à l'imagination. La légende du roi saint Gontran de Bourgogne qui trouva, guidé par des rats, un souterrain rempli d'or, était sans

aucun doute un chant populaire des tribus burgondes. La vie de saint Patrick d'Irlande, celle de saint Brendan semblaient avoir été écrites par des bardes celtiques récemment convertis au christianisme[1]. Le poète (il mérite ce nom) y emporte à chaque instant son lecteur au delà des limites du monde connu. Les aventures de saint Brendan sur la mer furent, avant les récits de Marco Polo, le seul livre de voyages du moyen âge. Les îles chimériques que le saint irlandais était censé avoir découvertes sur l'océan faisaient encore rêver les premiers navigateurs du xve siècle.

D'ailleurs, s'il y avait dans la vie des saints de l'Occident moins d'aventures, il y avait au moins autant de miracles que dans celle des saints de l'Orient. L'Église, même au moyen âge, tenait pour suspects plusieurs des miracles de la *Légende dorée* : le peuple les acceptait tous. Il en prêtait de nouveaux à ses saints favoris[2]. Des saints raisonnables, comme un saint Vincent de Paul ou un saint François de Sales n'eussent guère plu aux chrétiens du xiiie siècle. Un vrai saint était un homme qui voyait face à face les démons et les anges. De l'histoire de sainte Geneviève le peuple de Paris n'avait retenu qu'une chose, c'est que le diable éteignait son cierge d'un côté pendant qu'un ange le rallumait de l'autre.



SAINT EUSTACHE
(Vitrail de Chartres).

L'intervention continuelle des anges donne à ces légendes un charme délicieux. Les anges viennent servir humblement les saints, car ces hommes héroïques sont devenus plus grands qu'eux par la lutte et la souffrance. Les anges portent doucement au chœur, dans sa stalle, le vieux saint Pierre Nolasque, le fondateur de la Merci, quand ses jambes ne peuvent plus le soutenir. Ils achèvent le sillon que saint Isidore a interrompu pour prier. Ils emportent au Sinaï le corps virginal de sainte Catherine après son supplice.

[1] On voit saint Patrick changer en renard un roi d'Irlande.

[2] Le miracle des trois écoliers ressuscités par saint Nicolas est une invention populaire.

La terre et le ciel se mêlent. Jésus-Christ descend dans la prison de saint Denis et le fait communier de sa main.

Les miracles qu'aimait surtout le peuple étaient ceux par où les saints manifestaient leur pouvoir sur la nature. Autour de ces hommes de Dieu il semble que le monde revienne à l'innocence primitive. Les ermites qui habitent dans les forêts de la Gaule ont l'air de vivre dans l'Éden. Saint Calais, dans son désert du Perche, a pour compagnon l'auroch, le taureau sauvage de l'ancienne Gaule. Saint Gilles est nourri par une biche, et il a la main percée d'une flèche en la défendant contre les veneurs du roi : car les rois mérovingiens, dans leurs chasses, se trouvaient souvent face à face avec les solitaires. Saint Blaise guérissait les animaux malades, mais ils attendaient avant de l'approcher qu'il eût fini ses prières. Sainte Brigitte caressait les cygnes polaires qui s'abattaient sur l'étang glacé de Kildare.

Dans la *Légende dorée* l'homme est réconcilié avec la nature. Les animaux les plus farouches deviennent les plus dociles. Un lion servait saint Gérasime dans le désert[1] ; un loup guidait à travers la Bretagne l'aveugle saint Hervé ; quand saint Gervais s'endormait dans la campagne, un aigle planait au-dessus de sa tête pour le mettre à l'abri des rayons du soleil.

On dirait qu'une vertu sort des saints, et la nature inanimée elle-même tressaille à leur passage. Le jour de la translation des reliques de saint Firmin, les arbres dépouillés par l'hiver reverdirent soudain. Là où sainte Ulphe avait passé pour se rendre à l'église l'herbe était plus belle qu'ailleurs. Ainsi les saints rétablissaient partout autour d'eux l'antique harmonie du monde. Beaucoup de ces légendes sorties de l'âme même du peuple témoignent d'une grande douceur, d'une profonde tendresse pour la nature. Elles font l'éloge des races qui les créèrent et de celles qui les adoptèrent.

Tel est le charme de la *Légende dorée*. Les fidèles du XIIIe siècle y trouvaient tout ce qu'ils aimaient : un tableau de la vie humaine, un résumé de l'histoire du monde, des aventures extraordinaires, des miracles.

L'Église, depuis le concile de Trente, s'est montrée sévère pour ces naïfs récits. Elle jugeait sans doute que tant de merveilles cachaient la vraie grandeur des saints. Les docteurs du XVIIe siècle connaissaient leur temps : ils ne voulaient pas que la vie des saints devînt, pour des esprits formés à la critique

[1] Les peintres ont de bonne heure confondu saint Gérasime et saint Jérôme, auquel ils ont donné le lion comme compagnon.

par les protestants, une occasion de scandale. Launoi méritait alors son surnom de « dénicheur de saints ». Le curé de Saint-Eustache, tremblant pour le patron de son église, saluait très bas cet homme redoutable. — De tels scrupules ne pouvaient venir à l'Église du moyen âge. Le peuple d'ailleurs, sous les ornements de la légende, sentit toujours très bien le vrai sublime. Les contes infinis qu'on faisait des miracles de saint Martin n'empêchèrent pas les artistes de préférer le trait le plus humain de sa vie. Ils éternisèrent le geste héroïque du jeune soldat romain coupant de son épée, pour un pauvre nu, la moitié de son manteau militaire.



SAINT THÉODORE
(Chartres).

II

La *Légende dorée* fut donc, pour toutes les raisons que nous venons de dire, le livre favori du moyen âge. Il faut voir maintenant comment les artistes l'interprétèrent [1].

Dans nos cathédrales du XIIIe siècle, nos grands saints sont glorifiés de deux façons : tantôt leur vie tout entière est racontée dans une suite de tableaux, tantôt leur image, nettement caractérisée, est mise toute seule sous les yeux des fidèles.

La première manière fut celle que les maîtres verriers adoptèrent de préférence. Le vitrail, pendant le XIIIe siècle, fut surtout narratif. Les vitraux des bas côtés de la cathédrale de Chartres, si merveilleusement conservés, sont les pages éclatantes d'une *Légende dorée*. L'ensemble forme un des plus beaux livres à miniatures que jamais prince ait payé au poids de l'or. Le texte de Jacques de Voragine à la main, on

[1] Est-il nécessaire de rappeler que les maîtres verriers du XIIIe siècle exécutèrent la plupart de leurs vitraux avant que Jacques de Voragine ait composé son recueil. Mais la *Légende dorée* est déjà tout entière dans les *Lectionnaires* et dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais.

déchiffre sans peine toutes les scènes[1]. L'artiste, en commençant par le bas et en s'élevant peu à peu jusqu'au sommet du vitrail, suit le légendaire pas à pas. L'histoire de saint Eustache, par exemple, se déroule tout entière en une vingtaine de médaillons depuis l'apparition du cerf miraculeux à Placidas jusqu'au martyre du saint et de sa femme dans le taureau d'airain. De chaque épisode nos artistes surent ne retenir que l'essentiel. Dans un médaillon il n'y a qu'un petit nombre de personnages dont la mimique est extrêmement nette. Étudiés de près les gestes semblent exagérés jusqu'à la caricature, de loin ils ne sont qu'expressifs. Le décor est réduit à l'indispensable : un arbre, une porte de ville, des traits ondulés qui figurent les fleuves et la mer. Ce sont des signes destinés à nous suggérer l'image des lieux où se passe la scène. Aucune couleur locale : les soldats romains ont la cotte de mailles et le bouclier du XIIIe siècle ; les empereurs portent le sceptre et la couronne des rois de France et sont assis sur un trône pareil au fameux fauteuil de bronze de Saint-Denis. Un roi ressemble à un autre roi, un soldat à un autre soldat. Ils apparaissent presque comme des symboles. Nul désir de s'échapper du sujet, de développer un brillant épisode : aucun de ces hors-d'œuvre de décors, d'architectures, de scènes familières où se plaisent les verriers de la Renaissance. Il y a dans ces petits tableaux un remarquable génie de clarté et d'abstraction qui fait songer à notre théâtre classique. Les légendes de saints sont souvent longues et diffuses : en les interprétant les maîtres verriers ont presque toujours réussi à éviter ces défauts.

La seconde manière d'honorer les saints fut de les offrir au respect du peuple, non plus engagés dans l'action, mais immobilisés dans une attitude solennelle. Les vitraux des fenêtres hautes ou les statues des portails présentent les saints sous cet aspect presque surhumain. Les mille compartiments des vitraux légendaires racontaient les luttes et les souffrances des saints dans cette vie, tandis que ces grandes images nous montrent les bienheureux transfigurés par la lumière d'un autre monde, rayonnant d'une sérénité éternelle. Les uns étaient consacrés à l'Église militante, les autres le sont à l'Église triomphante.

[1] Quelques-unes sont empruntées à la vie de Saints locaux et ne se trouvent pas dans la *Légende dorée ;* d'autres sont consacrées à quelques personnages de l'Ancien Testament (Noé, Joseph). Tous ces sujets sont expliqués dans Bulteau, *Description de la cathédrale de Chartres* (Edit. de 1850, en un volume).



Saint Paul (Musée de Toulouse)

Les artistes et surtout les sculpteurs qui eurent à représenter ces grandes figures se trouvèrent aux prises avec un des plus beaux problèmes de l'art. Il s'agissait de faire rayonner une vertu différente sur la face de chaque saint. Rien n'est moins monotone que les grands saints. Dans la *Légende dorée* ils ont chacun leur caractère : saint Paul est l'homme d'action et saint Jean le contemplateur ; saint Jérôme est le savant dont les yeux se sont affaiblis sur les livres, et saint Ambroise est l'évêque par excellence, le surveillant du troupeau. Il n'est pas de sentiment, de nuance de sentiment, qu'un saint ne puisse incarner. Saint Georges est le courage qui s'élance au-devant de la mort, et saint Étienne la résignation qui l'attend. Sainte Agnès, sainte Catherine, sainte Cécile sont la virginité; mais sainte Agnès est la vierge candide, ignorante et désarmée qui a l'agneau pour emblème ; sainte Catherine est la vierge sage qui connaît la science du bien et du mal et qui dispute avec les docteurs ; sainte Cécile est l'épouse vierge qui embrasse volontairement la chasteté dans la chambre nuptiale. — La vie des saints proposait toutes ces nuances exquises à l'art. Il en est résulté que l'art du moyen âge, qui n'a guère représenté que des saints, est l'art idéaliste par excellence : car on ne lui demandait que de faire transparaître des âmes. Force, charité, justice, tempérance, voilà ce qu'on devait lire sur les visages. Ce ne sont pas là de froides abstractions : les saints furent des réalités vivantes. Il y eut en eux, pour parler comme les docteurs, plus de vie véritable que chez tous les autres hommes. Seuls ils ont vécu.

En même temps, chacun eut son type physique, son caractère. Au lieu d'avoir à représenter « l'Éloquence » sous la figure d'un vague orateur, l'artiste avait à faire le portrait de saint Paul, d'un petit homme chauve, à longue barbe, que le génie transfigurait [1]. De sorte que cet art, idéaliste en son fond, eut les attaches les plus étroites avec la vérité et avec la vie. La vraie grandeur de l'art du moyen âge est là. Il ne se propose pas cet idéal académique, cette beauté épurée par les canons de l'École, cette beauté qui n'a pas plus de saveur que l'eau pure, — il s'empare de la réalité la plus chétive et la fait rayonner. L'artiste procède comme les Saints eux-mêmes qui se sont sculptés avec effort, et qui ont fait apparaître sur un visage ingrat, vulgaire, ou beau d'une beauté simplement humaine, la chasteté, la force d'âme, la

[1] Voir l'admirable saint Paul du Musée de Toulouse (XIVe siècle). Moulage au Trocadéro. Catalogue n° 645 — et celui de Reims (portail nord, XIIIe siècle).

charité, enfin un reflet de Dieu. L'artiste, comme auraient pu dire les théologiens du moyen âge, fait ce que fera Dieu lui-même au jour du Jugement, — il conserve aux élus les traits que chacun d'eux eut dans la vie, mais ces visages, pénétrés de la lumière d'une âme pure, participent de la beauté éternelle.



SAINT FIRMIN
(Amiens).

Tels furent les principes qui guidèrent la main des artistes du XIIIe siècle : tout cela senti confusément, deviné, et non pas réduit en formules pédantesques. Toutes leurs statues de Saints ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais dans toutes on sent un même effort. Quelques-unes sont admirables. Le saint Martin du portail sud de Chartres, le bâton pastoral à la main, actif et sévère, commande vraiment à toute créature. Sainte Modeste au portail nord, apparaît comme la statue de la Pudeur. Saint Théodore est le chevalier. A Reims, saint Nicaise, le haut du crâne enlevé, marche avec une sérénité héroïque entre deux anges qui lui sourient. Au portail d'Amiens, saint Firmin, revêtu d'une lumière céleste, fait un geste où il semble qu'il y ait de l'éternel. Jamais peut-être on n'exprima mieux le fond de l'être. Saint Firmin est une âme. Les Apôtres, à Chartres, à Amiens, ont été conçus par des hommes de génie : presque tous ressemblent à Jésus-Christ, comme si l'esprit du maître, en passant en eux, les eût façonnés.

L'obligation où les artistes furent pendant trois cents ans de représenter

des hommes supérieurs à l'homme a donné à l'art du moyen âge son inimitable caractère. On comprend maintenant quelle influence a eue la *Légende dorée* sur l'histoire de l'art français.

Si c'en était le lieu, nous pourrions montrer ici comment l'étude de la vie des Saints a affiné aussi la sensibilité des artistes italiens, et leur a enseigné la connaissance de l'homme moral. Dès la fin du XIVe siècle, grâce à la peinture, cet instrument d'analyse si subtil, ils s'essaient à montrer sur des visages les âmes les plus variées. Au XVe siècle, Fra Angelico trouve dans la vie des Saints toutes ses nuances les plus suaves. Les païens du XVIe siècle eux-mêmes peignent encore des Saints. Une Madeleine, un saint Jean-Baptiste au désert restaient pour eux des physionomies rayonnantes de pensée et de rêve, où ils mettaient toute leur science de la vie.

E. MÂLE.





JABACH ET SA FAMILLE

Musée de Berlin



EVERHARD JABACH

COLLECTIONNEUR PARISIEN



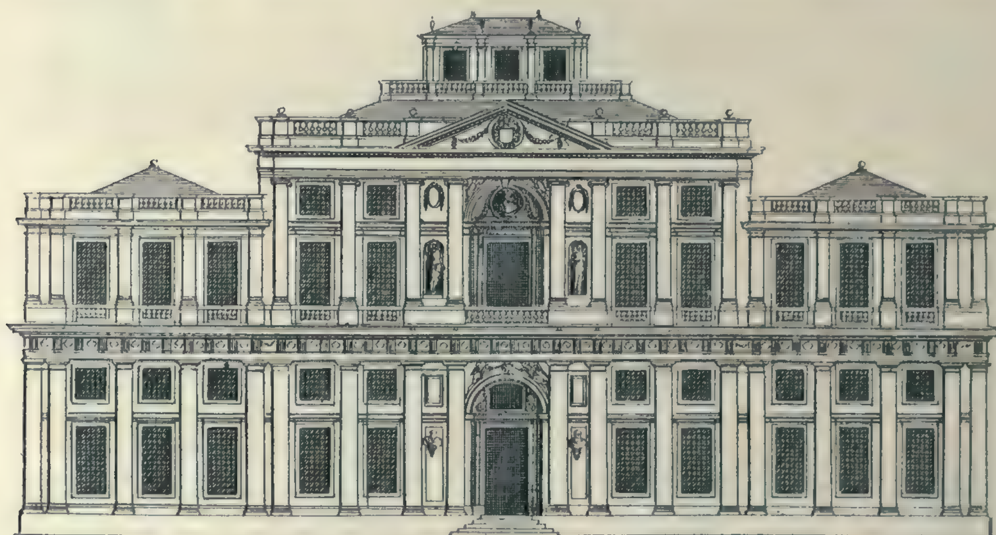
Parmi les visiteurs qui chaque jour se pressent dans les galeries de notre Louvre, parmi ceux qui s'arrêtent devant *la Mise au tombeau* du Titien, ou *l'Antiope* du Corrège, combien connaissent seulement de nom l'homme dont la collection fut, au XVIIe siècle, le premier noyau de notre grand musée ?

Everhard Jabach semblait voué à l'oubli, lorsqu'un de nos chercheurs les plus heureux, M. le vicomte de Grouchy, découvrit et publia des documents nouveaux, jusque-là enfouis dans les archives d'une étude de notaire, qui vinrent éclairer cette personnalité intéressante et lui rendre enfin une justice tardive[1].

Les Jabach étaient d'une vieille famille de Cologne : commerçants, puis

[1] *Everhard Jabach, collectionneur parisien*, par M. le vicomte de Grouchy, dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris* (1894).

banquiers, on suit leur trace depuis le xve siècle, en même temps qu'on les voit étendre leur champ d'action. Le père d'Everhard Jabach notamment fonda à Anvers une maison de banque qui lui fut une source de gros revenus. Après la mort de son père (1636), le jeune Everhard se mit à voyager, mais ce fut autant pour surveiller les comptoirs établis à l'étranger par son père que pour satisfaire ses propres goûts artistiques, en visitant les galeries et les collections qui ornaient déjà quelques palais. De bonne heure, en effet, il avait pu faire son éducation artistique ; la maison de Jabach possédait, entre



Hôtel de Jabach, façade principale, d'après Jean Marot.

autres raretés, quatre tableaux d'Albert Dürer, qui sont aujourd'hui au musée de Munich.

Douze ans plus tard, le 25 octobre 1648, il épousa Anna-Maria de Groote, fille d'un commerçant et sénateur de Cologne, avec laquelle il vint peu après se fixer à Paris.

M. de Grouchy, qui a retrouvé leur contrat de mariage, nous donne d'intéressants détails sur deux compliments, en latin, ornés d'allégories, que l'on imprima à l'occasion de la cérémonie et qui sont extrêmement rares aujourd'hui. Sur le premier, les jeunes époux se tendent la main : leurs deux cœurs sont percés d'une flèche et l'Amour qui plane au-dessus d'eux porte une bague où l'on peut lire cette devise-jeu de mots : « *Quam diligo, deligo* ».

Sur le second, d'une haute galanterie tudesque, les fiancés, debout sous des palmiers, échangent de douces questions. Jabach demande : « M'aimes-tu, Maria? » A quoi l'écho répond : « *Ia.* » La fiancée murmure : « Dois-je t'épouser ? » Et l'écho : « *Epouser !* »

En venant à Paris avec sa femme, Jabach inaugurait ce procédé qui n'a pas vieilli et qui consiste à se poser dans la ville où l'on arrive comme si l'on y apportait toute faite la fortune que l'on y vient chercher : il avait du reste ses lettres de naturalisation depuis le mois de mars 1647 et sa femme obtint les siennes au début de l'année 1649.



HÔTEL DE JABACH, façade sur le jardin, d'après Jean MAROT.

Devenu l'un des directeurs de la Compagnie des Indes Orientales, tout récemment fondée, Jabach acheta pour la somme de 104 000 livres une maison dans la « rue Neuve Saint-Médéric[1] ». La magnificence de cette demeure nous est relatée par Germain Brice dans le guide des étrangers[2] ; c'était, si nous l'en croyons, un véritable palais : « Tous les architectes de Paris, dit-il, ont donné des dessins pour son embellissement, ce qui doit la rendre remarquable plus qu'aucune autre de Paris. » On pourra contrôler ce jugement en examinant les reproductions de quelques dessins de l'architecte Jean Marot[3].

[1] Aujourd'hui Saint-Merry. Le contrat de vente est du 16 octobre 1659 (*op. cit.*, p. 9).

[2] *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris, par Brice,* avec additions par P.-J. Mariette.

[3] *Recueil de plans, profils et élévations de plusieurs palais, chasteaux, esglizes, sépultures, grotes et hostels bastis dans Paris et aux environs, desseignez, gravez et mesurez par Jean Marot, architecte parisien.* Paris, Lemercier, 1752, 4 vol. in-12. *La maison de Jabach*, II, 66.

Mais cet immeuble — dont il ne reste aujourd'hui qu'un morceau bien endommagé dans le passage Jabach — ne servait pas seulement de résidence à son propriétaire : une partie était louée [1] et l'autre — *utile dulci* — servait à Jabach pour les bureaux et le dépôt de sa maison de commerce.

Il était en effet réputé comme le tanneur le plus considérable de son temps. Il avait à Corbeil une manufacture de peaux de buffles préparées pour l'armée, établie avec privilège royal, sur la demande de Colbert, en 1667. Les produits de cette fabrication, qui contribua beaucoup à la fortune de Jabach, étaient assez estimés pour que Louvois ait obtenu, en 1686, le renouvellement du privilège royal en faveur de la manufacture de Corbeil.



JETON DE JABACH

Jabach, du reste, cumulait les entreprises : non seulement il dirigeait la Compagnie des Indes et la tannerie de Corbeil, mais il possédait en outre le privilège de la messagerie de Liège en France : il aurait même été à la tête de la manufacture royale des tapisseries d'Aubusson !

Entre temps, il voyage : tantôt pour des affaires de famille, comme à Cologne en 1654 — tantôt pour satisfaire sa passion de collectionneur. Ainsi, en 1650, quand, après l'exécution de Charles Ier, le parlement anglais mis aux enchères les collections royales, Jabach se rendit à Londres et disputa les plus belles pièces à tous les grands amateurs du moment : les Reynst, les Gerbier, les de Britz, l'archiduc Léopold, etc. Il emporta la royauté des enchères et, parti de Paris à peu près inconnu, il y rentra célèbre.

Mazarin lui acheta quelques-uns des tableaux qu'il rapportait d'Angleterre, et tandis que le roi possédait à peine une centaine de toiles médiocres que lui avait léguées son père, la galerie de Jabach était vantée par tous les connaisseurs et visitée par tous les voyageurs de marque.

Mignard, Lebrun [2], Rigaud, Largillière, van der Meulen, sont les amis du collectionneur ; il emploie le peintre Jean Boulogne, qui avait la spécialité

[1] Baux à l'évêque d'Autun (1680-1696) ; à M. de Vinx (1695). *Op. cit.*, p. 11 (note).

[2] Jabach avait voulu s'attacher Le Brun à raison de vingt pistoles par jour. Voy. la *Revue* de novembre et décembre 1898, t. IV, p. 397 et 529, (*Le château de Vaux-le-Vicomte*, par M. Fournier-Sarlovèze).



JABACH, d'après la gravure de Michel LASNES.

de copier les maîtres italiens. Largillière fait son portrait, Rigaud en fait deux, Van Dyck trois et Le Brun, enfin, qui travaille continuellement pour lui, le peint avec toute sa famille. Ce dernier tableau, un des chefs-d'œuvre

du maître, a été longuement décrit par Gœthe et par Schopenhauer [1] : le savant amateur y est représenté, dans sa maison de la rue Saint-Merry, avec sa femme et ses quatre enfants, tous de grandeur naturelle ; après être restée dans la maison de Jabach, à Cologne, jusqu'en 1835, cette œuvre est entrée en 1837 au musée de Berlin. Enfin, une légion de graveurs, les frères Corneille, Resne, Rousseau, Macé, etc., reproduisent les tableaux du Mécène dont la fantaisie fastueuse donne une eau-forte de J.-A. Beaudoin comme modèle de paysage à Van der Meulen.

Nous avons vu quelle était la principale source qui alimentait tant de magnificence : c'était le Mécène qui achetait et le tanneur qui payait. Mais il vint un jour où le Mécène se trouva avoir acheté plus que le tanneur ne pouvait payer : les rentrées avaient été difficiles sans doute, comme elles le furent de nouveau en 1695, ainsi que le démontre le curieux inventaire retrouvé par M. de Grouchy. A côté de Rennequin, un pauvre diable qui ne se presse pas de fournir les vingt-huit livres de charbon de terre qu'il doit en échange d' « une belle culotte d'élan », à côté de l'abbé Roquette qui ne solde pas mieux les 414 livres « pour reste de deux bustes et de deux culottes », on voit figurer de plus gros débiteurs : MM. de Montlouet, de Guilly, de la Feuillade, de Flavacourt, le marquis de Béthune, de Lavallière, de Choiseul — j'en passe et des meilleurs, sinon comme paie, du moins comme noms !

N'oublions pas cependant le compte de M. de Grignan, à propos duquel Mme de Sévigné écrit à Mme de Grignan, à la Noël de 1675 : « Pour Jabac, nous en sommes désolés ; quelle sotte découverte et que les vieux péchés sont désagréables ! » Le « vieux péché », en l'occurrence, était une dette de 4.000 livres dont l'extinction n'eut lieu qu'en 1677.

En résumé, les créances, pour la seule tannerie, s'élevaient à 278.718 livres 7 deniers, et Jabach, « placé entre l'enclume et le marteau, traqué par des créanciers », et en outre « foible de deux saignées qu'il lui a fallu soutenir pour contenter Messieurs les médecins [2] », Jabach se résigna à offrir sa galerie à Louis XIV, seul acquéreur en mesure d'en donner ce qu'elle valait.

Pour les 5.542 pièces dont elle se composait, parmi lesquelles 101 tableaux,

[1] Anne Schopenhauer. *Excursion dans la vallée du Rhin et en Belgique*. — Gœthe. *Poésie et Vérité* (éd. Mildburghausen, 1870, b. IX, p. 585). Vicomte de Grouchy, *op. cit.*, p. 27, notes.

[2] Lettres de Jabach, v. *op. cit.*, p. 19.

il demanda 581.025 livres ; mais l'expert, demeuré inconnu, que consulta Colbert, tout en reconnaissant que, « pour la rareté, il est constant qu'il n'y a point de collection de dessins semblable en Europe ny mesme qui en appro-



JABACH, par Van DYCK (Musée de Cologne).

che » n'en conclut pas moins que « le prix que M. Jaback demande de ses dessins paroist exorbitant », et réduit les offres à 220.000 livres.

Cette évaluation à la moitié de la somme proposée était dérisoire, à coup sûr : Colbert avait flairé « la bonne affaire » et il en profitait : Jabach dut accepter et il enfanta ainsi, dans la douleur, notre Musée National. C'est à lui que nous devons *l'Antiope*, du Corrège ; *la Mise au Tombeau*, du Titien ; *le Concert champêtre*, du Giorgone ; *la Sainte Catherine*, de Raphaël et nos meil-

leures toiles de Léonard de Vinci, de Jules Romain, du Guide, de Holbein, du Dominiquin, de Paul Véronèse, etc., etc.

Ne plaignons pas trop Jabach, cependant : il avait pu conserver une partie de sa collection, les bronzes, les sculptures et les dessins. Or, peu d'années après, son budget étant de nouveau équilibré, il était parvenu à reconstituer une des plus belles galeries d'Europe. Il faut lire l'inventaire découvert et publié par M. de Grouchy pour se rendre compte de l'importance de cette seconde collection : on y relève 688 tableaux ou dessins, des bronzes, des marbres, des émaux, des vases, des planches gravées et des estampes, etc.

Le collectionneur put donc mourir avec la joie d'avoir repeuplé sa demeure des admirables objets d'art au milieu desquels il avait vécu : le 6 mars 1695, il rendit l'âme et fut inhumé le 8 dudit mois en l'église Saint-Merry. Puis peu à peu, son souvenir s'effaça et l'on oublia bientôt l'homme à qui l'on devait le premier noyau des collections du Louvre.

M. de Grouchy, par ses découvertes, a rendu à cet oublié la place à laquelle il avait droit, et c'est fort justement qu'il dit : « tant qu'on admirera *la Mise au Tombeau* du Titien ; *le Concert* du Giorgione ou *la Sainte Catherine* de Raphaël, le souvenir de Jabach restera cher à la France.

Adressons-lui donc un légitime hommage ; n'ajoutons pas une statue à toutes celles que nous semblons proposer à la postérité plutôt comme des énigmes que comme des exemples, mais demandons qu'on donne à une des salles du Louvre le nom de cet homme de goût.

Baron de JOUVENEL





LA GUERRE DE TROIE

A PROPOS DE DESSINS RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE LOUVRE

I

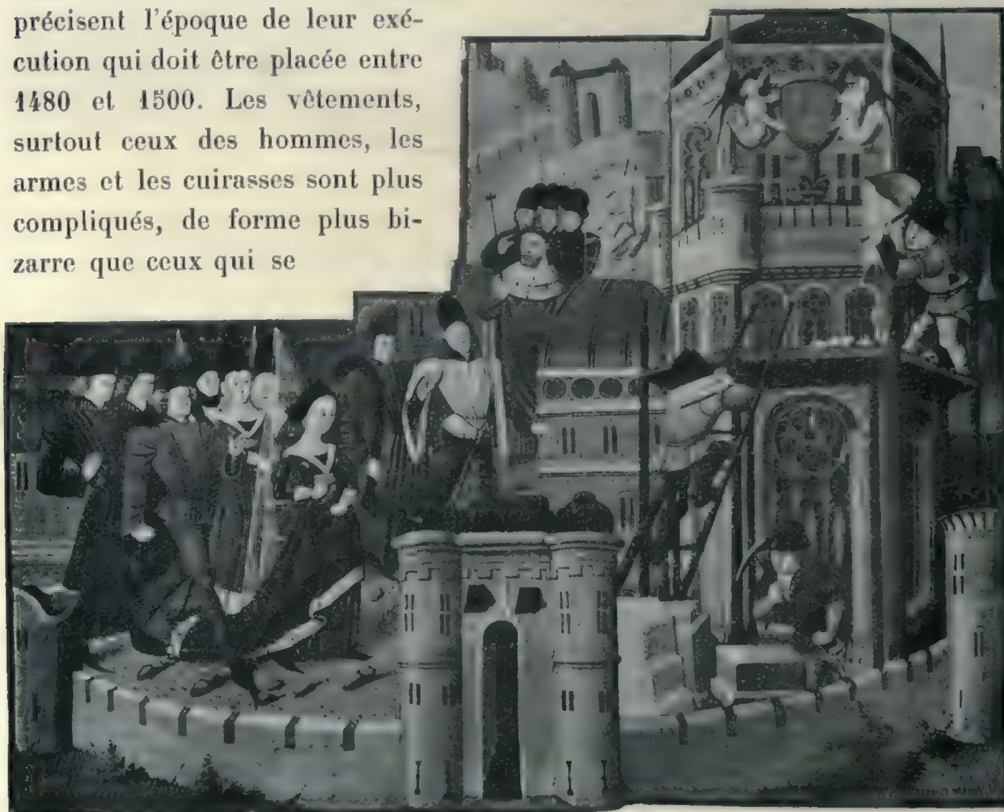


On publiait, en Allemagne, au commencement de l'année dernière, une intéressante étude du docteur Schumann[1], accompagnée d'excellentes reproductions, sur une série de dessins français représentant les différents épisodes de la guerre de Troie. M. Charles Simond leur consacra un article dans la *Revue des Revues*[2]; et M. Eugène Müntz, dans la *Chronique des Arts*[3], en rendant compte de l'ouvrage du docteur Schumann, faisait ressortir tout l'intérêt que présentaient ces cartons pour l'histoire de la tapisserie et du métier du tapissier.

Depuis, ces dessins sont venus en France et le Louvre vient de s'en rendre acquéreur. Nous nous proposons de les étudier ici, et d'examiner l'importance qu'ils offrent pour la connaissance de l'art français. Au nombre de 8, ils mesurent

[1] *Der Trojanissche Krieg*, par le docteur Schumann. Gutbier, éd., Dresde, 1898.
[2] 1er juillet 1898.
[3] 20 août 1898.

environ 0,31 centimètres de haut sur 0,57 de large; deux ont été réduits par accident. Les filigranes[1] du papier : les armes de France couronnées et terminées par un *t*, et une ancre surmontée d'une croix, empêchent de les dater d'avant 1463 et nous montrent que ces feuilles on été fabriquées à Laon et à Soissons. En outre, certains costumes ou accessoires précisent l'époque de leur exécution qui doit être placée entre 1480 et 1500. Les vêtements, surtout ceux des hommes, les armes et les cuirasses sont plus compliqués, de forme plus bizarre que ceux qui se



PRIAM ASSISTE A LA RECONSTRUCTION DE TROIE
(Miniature du xve siècle).

portaient au xv[e] siècle. Mais c'est ainsi que l'on représentait volontiers alors les costumes des peuples anciens ou éloignés. Les noms des principaux personnages écrits, selon l'usage, et en français, sur leur pourpoint, leur épée ou leur cheval, prouvent aussi l'origine de ces dessins. Ils sont exécutés à la plume avec une très grande sûreté de main, rehaussés de couleurs où

[1] Midoux et Maindron : *Les filigranes des papiers employés en France aux* XIV[e] *et* XV[e] *siècles.*



UNE BATAILLE SOUS LES MURS DE TROIE

Dessin français de la fin du XVe siècle (Musée du Louvre).

le bleu et le rouge dominent; dans le haut flottent des étendards de fantaisie, et l'on peut admirer avec quelle aisance le dessinateur sait représenter les mêlées furieuses des combattants; les gestes sont toujours très justes, quelquefois hardis et souvent élégants; les têtes, malgré leur petite dimension, sont expressives et fortes chez les hommes, médiocrement jolies chez les femmes. Les vêtements et les housses des chevaux sont riches, faits de belles étoffes à dessins décoratifs; les casques compliqués. Les armes ont des formes recherchées, élégantes, elles sont, pour les chefs, artistement ornées. Il ne paraît pas que l'on ait essayé, par une différence dans les costumes ou dans les armes, de distinguer les Grecs des Troyens.



Priam donnant a Anténor une mission en Grèce
(Fragment d'un dessin de la fin du xve siècle, musée du Louvre).

Le récit de cette guerre a été très populaire pendant tout le moyen âge. On en connaît des récits remontant au xe siècle. Bernard et Audard, évêques de Cambrai, écrivirent sur ce sujet vers 1050, et Simon Chèvre-d'Or, chanoine de Saint-Victor, au milieu du xiie siècle. C'est au commencement du xiiie que Benoit de Saint-More composa son vaste poème en trente mille vers, le *Roman de Troie* [1], qui fut immédiatement traduit dans toutes les langues, et très répandu dans notre pays. D'autres encore dirent en vers ou en prose, quelquefois en dialogues, les infortunes de ces Troyens pour lesquels on se sentait d'autant

[1] Voir sur ce sujet le remarquable ouvrage de M. Joly : *Le Roman de Troie par Benoit de Saint-More*. Paris, 1870-1871, 2 vol.

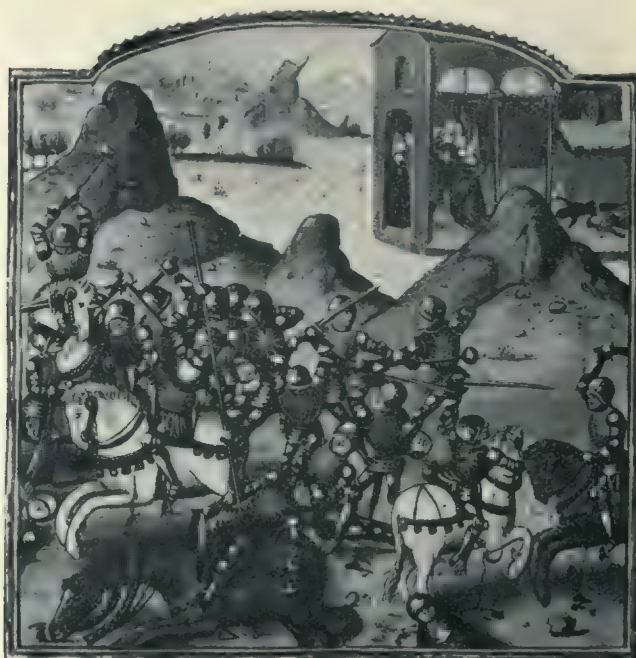
plus de sympathie en France que plusieurs villes prétendaient avoir été fondées par eux : Troyes, d'abord, puis Pâris, en souvenir du fils de Priam, le ravisseur d'Hélène ; Rémus, gendre d'Hector, aurait donné son nom à Reims, Turnus, à Tours. Il semble qu'au xv° siècle ce récit reprit une nouvelle faveur : le gros ouvrage de Raoul Le Fèvre, sur l'histoire de Troie depuis sa fondation jusqu'à sa ruine, fut très populaire et la richesse de quelques-uns des manuscrits de la Bibliothèque nationale montre qu'il avait accès dans les collections des plus puissants seigneurs. Les vieux inventaires sont bien instructifs sur ce point; souvent on y cite un certain nombre de volumes sur l'histoire ou la destruction de Troie, écrits non pas d'après l'*Iliade* que l'on paraît n'avoir pas connue à cette époque, mais d'après l'ouvrage d'un certain Darès qui se donnait comme historien fidèle du siège célèbre, et qui fut si longtemps pris au sérieux, que Bossuet le désignait encore parmi les classiques qui devaient servir à l'éducation du Dauphin.



PRIAM DONNANT A ANTÉNOR UNE MISSION EN GRÈCE
(Tapisserie d'Aulhac, d'après JUBINAL).

Les cartons du Louvre pourraient illustrer un de ces ouvrages; ils suivent d'assez près le texte pour cela. Dans le premier dessin, le roi Priam, entouré de ses « barons », charge Anténor d'une mission en Grèce. Le messager s'embarque et exprime aux chefs grecs le but de son voyage. Après l'échec de cette ambassade, Pâris est envoyé avec des guerriers en Grèce, il débarque à Cythère où il décerne à Vénus le prix de la beauté. Sur la seconde

feuille, dont la partie centrale a malheureusement été brûlée, on voit les Grecs débarquer en Troade, et le combat s'engager, furieux. Hector tue Patrocle, et les Grecs sont repoussés en désordre jusqu'à leurs bateaux. Sur le carton suivant, que nous reproduisons ici, nous assistons à la quatrième bataille où Agamemnon et Achille luttent contre Hector. Achille est couvert de blessures. Thoas est pris. A droite, on voit Hécube et Hélène contempler le combat du haut des murs de Troie, et, après la lutte, Enée et Polidamès sont reçus dans la chambre de la beauté. Du quatrième dessin, il ne reste que des fragments : l'un représente, d'une façon charmante, Hector revêtant sa cuirasse et Andromaque, agenouillée près de lui, tenant dans ses bras le petit Astyanax. Sur la partie manquante devait être figurée la mort d'Hector ou ses funérailles, car sur l'autre fragment, nous voyons Palamédès tué par Pâris, et Achille, ayant conseillé inutilement aux siens de retourner dans leur pays, quitter le combat, ce qui amène la défaite des Grecs. Sur le dessin suivant, se livre la dix-huitième bataille, les Grecs vont être encore battus, quand les fuyards arrivent jusqu'à la tente d'Achille qui s'arme et fait tourner le combat en défaite pour les Troyens. Sur la même feuille, nous voyons la mort d'Achille qui, attiré par Hécube dans le temple d'Apollon, y tombe sous les flèches de Pâris, dissimulé derrière l'autel; c'est enfin, à droite, la vingtième bataille où Pâris est tué. Les Troyens ont perdu leurs meilleurs guerriers, le désespoir est dans la ville, quand Penthésilée, reine



La mort d'Achille
(Miniature du xve siècle).

des Amazones, vient à leur secours. Penthésilée est représentée à genoux devant Priam, en dehors des murs de la ville, elle demande à combattre les Grecs; on nous la montre, suivie de ses amazones et des fuyards dont elle a ranimé le courage, dans la mêlée, au galop de son cheval, brandissant sa rude épée, et mettant le désordre dans les rangs des ennemis; Pyrrhus seul, d'après les devins, pouvait rétablir leur fortune : il se revêt dans sa tente de la cuirasse de son père, on lui chausse ses éperons et on lui présente sa lance. A droite, nouveau combat auquel se mêle Pyrrhus. Cette bataille se continue sur la feuille suivante où Penthésilée est tuée par Pyrrhus. Désarçonné d'abord, le fils d'Achille se précipite sur elle, la renverse et la tue. L'autre partie de ce dessin représente les menées perfides d'Anténor qui, menacé de mort par les Troyens pour avoir parlé de la paix, entre en pourparlers avec les Grecs. On le voit, à droite, acheter à un prêtre la statue qui protégeait la ville. Les Grecs, se retirant, devaient laisser un cheval de bois que Priam s'engageait à recevoir dans la ville. C'est ce que réprésente le dernier dessin : Une partie de la muraille a dû être abattue pour donner accès à ce cheval gigantesque, les Grecs qui avaient feint de



LA MORT D'ACHILLE.
(Fragment d'un dessin de la fin du XVe siècle, musée du Louvre).

s'éloigner, à la faveur de la nuit, rentrent par cette brèche. Troie est envahie, Priam est tué dans le temple de Minerve, les femmes sont massacrées, on voit au loin les flammes consumer la ville.

Le parti pris décoratif de ces dessins nous fait connaître avec certitude le but pour lequel ils ont été faits. Ce sont des cartons de tapisserie, ou plutôt les maquettes originales et réduites d'après lesquelles on exécutait des peintures de la grandeur des tentures définitives. En effet, ici comme dans les tapisseries de cette époque qui nous sont parvenues, la scène remplit toute la surface à décorer, les hommes, les épisodes, l'action, sont étagés depuis le bas jusqu'au haut, où très peu d'espace est réservé au ciel, tous les plans sont confondus et les personnages dessinés dans les mêmes dimensions; souvent aussi, nous l'avons vu, diverses actions se passent sur la même pièce, sans être séparées par autre chose qu'un arbre, ou un pan de mur, quelquefois encore deux scènes voisines se confondent entre elles.

De tout temps, du reste, ce sujet avait prêté à de nombreuses reproductions ; on en retrouve la mention presque à l'origine de la tapisserie en France. En 1396, Jacques Dourdin, l'associé de Nicolas Bataille dans l'exécution de l'Apocalypse d'Angers, livra à Philippe le Hardi une tenture sur l'histoire d'*Hector de Troie*, envoyée en présent au grand maître de l'ordre teutonique en Prusse, et le même artisan exécuta à la même époque une destruction de Troie. Plus tard, en 1472, le magistrat du Franc de Bruges voulant faire un riche présent à Charles le Téméraire, s'adressa à Pasquier Grenier et lui acheta une tapisserie de la destruction de Troie. Mais c'est surtout dans les inventaires des mobiliers des grands seigneurs de cette époque que l'on trouve souvent des séries de tentures sur ce sujet, et quoique leur quantité soit aujourd'hui bien réduite, nous pouvons en signaler un certain nombre sur lesquelles, non seulement sont représentées les mêmes scènes que sur nos dessins, mais dont quelques-unes ont certainement été tissées d'après ces modèles. Nous les étudierons dans un prochain article.

(*A suivre.*) JEAN GUIFFREY.



L'EXPOSITION REMBRANDT

A LONDRES



« De tous les pays du monde, la Grande-Bretagne est le plus riche en *trésors d'art*[1]. » Ainsi commence l'excellent ouvrage de W. Bürger sur cette admirable exposition d'art ancien organisée en 1857 à Manchester, et cette affirmation n'a rien perdu de sa valeur. Au contraire, chaque hiver, dans les expositions de la Royal Academy, de la New Gallery, ou du Burlington fine arts club, avec un programme chaque fois différent et une réussite toujours égale, se montrent de plus en plus le nombre et la variété des *trésors d'art* conservés dans les collections privées de l'Angleterre. Et Bürger avait encore raison d'ajouter : « Si l'on fait un jour l'inventaire des collections renfermées dans les hôtels et les châteaux de l'aristocratie anglaise, ce sera peut-être l'ouvrage le plus instructif sur l'histoire de l'art. » L'inventaire n'a pas été fait, mais à Londres, chaque hiver, s'organise une collection d'ordre déterminé, comme aucune galerie n'en pourrait montrer, et c'est chaque fois une nouvelle occasion d'admirer et d'apprendre. Ainsi,

[1] *Trésors d'art en Angleterre*, par W. Bürger. Paris, 1865 (3e édit.), p. 1.

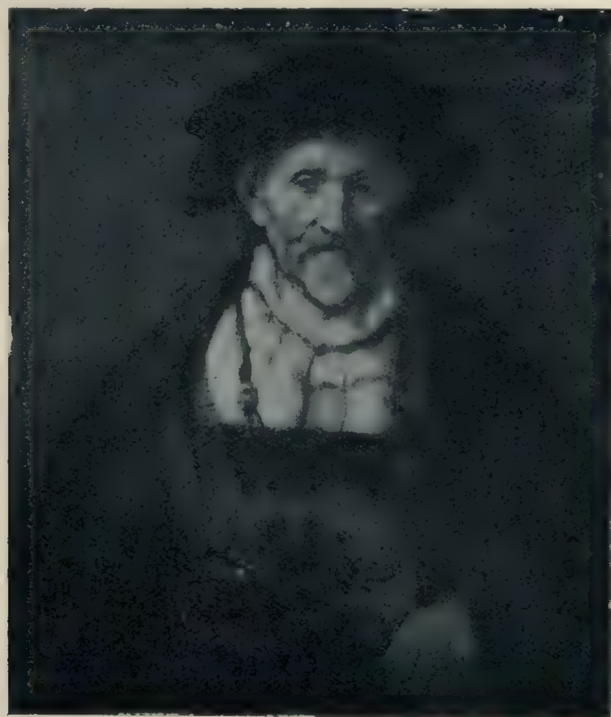
en ces dernières années, se sont succédé des expositions de portraits historiques, d'art milanais, vénitien, espagnol, etc. ; aujourd'hui on nous convie à une réunion hors de pair d'œuvres de Rembrandt.

Partout ailleurs, il eût été difficile, au lendemain de l'exposition d'Amsterdam, de tenter une exhibition similaire avec des chances sérieuses de réussite. A Londres au contraire, en pareille matière, tout est possible; quand il s'agit de réunir des œuvres d'art ancien, les éléments sont tout prêts, il suffit de prendre dans le pays même, sans qu'il soit besoin de recourir au continent. Ainsi a-t-on fait une fois encore, pour Rembrandt; les collections anglaises ont fourni aisément une centaine de tableaux, et l'exposition d'Amsterdam avait fermé ses portes depuis deux mois à peine que la Royal Academy pouvait nous montrer une réunion d'œuvres du maître aussi importante que sa devancière. Combien Bürger était loin de connaître encore la quantité des richesses d'art de la Grande-Bretagne, et notamment ce qu'elle possédait de pages de son peintre favori, quand il s'émerveillait des vingt-huit Rembrandt réunis à Manchester, et comme serait plus que jamais de saison cette phrase qu'il nous rapporte avoir lue à l'époque dans un journal anglais : « Quelle *gloire réelle et solide* pour nous de pouvoir montrer de tels trésors *empruntés à nos maisons*[1] ».

L'exposition de la Royal Academy, admirablement composée, a le grand succès qu'elle mérite ; dans cette centaine de toiles, les morceaux douteux ou insignifiants sont en infime minorité. Par contre, nombre de pièces importantes, plusieurs chefs-d'œuvre, tant dans les quarante tableaux déjà vus à Amsterdam, que dans ceux plus inédits pour nous qu'on leur a adjoints ici, en voilà plus qu'il ne faut pour faire de cette exhibition une fête d'art hors de pair. Aussi, pour quiconque a vu les deux expositions Rembrandt, si rapprochées, la comparaison s'impose ; et tout de suite l'on cherche laquelle aura été la plus importante, la véritable exposition Rembrandt. A notre avis, il faut d'abord mettre hors de question la présence dans l'exposition hollandaise des

[1] *Op. cit.*, p. 16. — Nous avons aussi des *tresors d'art* en France et dans *nos maisons :* nous avons eu déjà quelques belles expositions d'art ancien. La plus récente, encore présente au souvenir de tous, celle des portraits de femmes et d'enfants réunis à l'École des Beaux-Arts en 1897, — exposition faite à l'imitation des *Fair women* et des *Fair children* de Londres, — a eu un succès qui doit encourager pour l'avenir. Ce qui nous manque, c'est la périodicité de ces expositions, la diversité et la suite logique de leurs programmes. Il y a un bel effort à tenter pour une société d'amateurs d'art ancien, qui se donnerait pour but de réaliser à Paris ce qui réussit si bien à Londres.

deux œuvres capitales du maître : la *Ronde de Nuit* et les *Syndics ;* quant au reste, les deux exhibitions se valent, mais elles sont assez différentes de caractère. A Amsterdam, — et nous avons à dessein insisté sur ce point, ici même, — il y a eu tout d'abord pour beaucoup de visiteurs, une certaine surprise causée par la présence de ces œuvres de jeunesse, assez nombreuses, jusqu'alors peu



VIEILLARD
(Collection du duc de Devonshire.)

connues et voisinant auprès de tableaux de la plus belle qualité, et aussi de morceaux de bravoure, d'une exécution vigoureuse, d'un effet quelquefois brutal. Comme il arrive pour tous les artistes dont on connaît surtout une manière très caractéristique, cette révélation de parties si différentes, de tendances si opposées, dans l'œuvre de Rembrandt, a provoqué, nous l'avons dit, un certain étonnement. A Londres, rien de tout cela, on retrouve le maître tel qu'on le connaît par les tableaux du Louvre par exemple, l'ensemble est homogène, la parenté évidente entre toutes les œuvres ; il n'y a aucun

contraste, aucun désaccord ; au contraire, les tonalités s'harmonisent, et dans ces galeries bien éclairées de la Royal Academy, il règne une couleur générale chaude et ambrée. L'exposition d'Amsterdam fut, croyons-nous, plus instructive, elle a mis en relief, pour la première fois, par une suite ininterrompue d'œuvres typiques, toutes les phases de la carrière de Rembrandt ; celle de Londres, d'une tenue peut-être plus séduisante au premier aspect, porte moins à l'étude et à la discussion des œuvres, et l'on s'y laisse plus volontiers aller à simplement regarder, c'est-à-dire à admirer.

Les portraits, et autres études du même genre, forment la grande majorité des tableaux exposés, ils appartiennent à peu près à toutes les époques de la carrière de l'artiste. De ses débuts, nous avons des études d'après ses parents, sa mère (n° 1 au Dr. Bredius), sa sœur (n° 26 au Dr. H. de Groot), déjà vus à Amsterdam, et plus importants, le portrait de son père, Harmen Gerritsz, d'un coloris clair et froid, avec des tonalités verdâtres dans les ombres, mais vigoureusement fouillé dans le visage (n° 27 à M. F. Fleischmann), et une tête de vieille femme, encapuchonnée d'une lourde et riche étoffe brodée d'or, d'un ton profond ; nous reconnaissons les traits de la mère de Rembrandt dans ce visage ridé, finement détaillé ; l'exécution en est remarquable, la couleur générale est encore grise, mais déjà un emploi heureux du clair-obscur rattache cette œuvre à celles qui suivront (n° 45, portrait connu sous le nom de la *Comtesse de Desmond*, à la reine d'Angleterre). De la même époque, d'une pâte encore un peu mince, mais assez dorée, nous avons, appartenant également à la reine, le portrait d'un jeune homme, de tournure élégante, coiffé d'un turban blanc, et qui selon M. E. Michel, serait Gerard Dow (n° 46).

Nous savons que de 1632 environ, époque de la *Leçon d'Anatomie*, jusqu'à 1642, époque de la *Ronde de nuit* et pendant quelques années encore, Rembrandt devenu peintre à la mode, exécute des portraits facilement reconnaissables à leur pâte assez lisse, très dorée, à un faire souvent précieux dans les accessoires, à de belles qualités dans l'exécution des vêtements, notamment des étoffes noires d'un ton savoureux et profond, rappelant souvent celles de Keyser. Les portraits de ce genre, et en exemplaires de la meilleure qualité, ne manquent pas à Londres.

Nous en avons d'abord un charmant spécimen, délicatement et spirituellement traité dans ses petites proportions, dans ce fin portrait d'homme, aux



Rembrandt pinx. — Héliog. Braun Clément & Cie

JEUNE FILLE A LA FENÊTRE

Dulwich college à Londres

Revue de l'Art ancien et moderne — [illegible]

cheveux blonds, à l'œil clair, la tête émergeant d'une collerette blanche (n° 16 au Dulwich College, signé R H L 1632). De la même année, nous avons un portrait de l'artiste assez identique comme physionomie à celui du Louvre (salle Denon), c'est le même visage, la même moustache fine et blonde (n° 41, à Lord Leconfield, signé R H L van Ryn 1632 — le pendant de ce tableau, n° 39, au même propriétaire, est un portrait de Lysbeth, la sœur de Rembrandt, mais la peinture en est molle et faible de ton). Voici encore notre peintre, jeune, avec sa fine moustache et un peu de barbe en pointe, coiffé d'un béret d'un beau ton profond et velouté, et paré d'une chaîne d'or; il nous regarde bien en face (n° 64, au capitaine Heywood-Lonsdale, 1633), et de la même époque nous avons aussi un beau portrait de sa sœur, un simple buste dans un cadre ovale. Elle est coiffée d'une toque et porte quelques bijoux. La tête est d'un modelé délicat et très serré, presque un peu sec, mais l'expression très douce et calme, le regard limpide, une certaine gravité charmante, font de ce portrait une précieuse image, tout imprégnée d'intimité (n° 56, à Sir Fr. Cook).

Les portraits de Saskia, la compagne de Rembrandt en ces premières années de succès et de bonheur, ne sauraient non plus manquer. Le duc de Buccleuch a prêté à l'exposition cette curieuse figure décorative, où l'on reconnaît aisément Saskia tenant des fleurs et une houlette enguirlandée; elle porte un manteau jaune sur un vêtement bleu clair, le corsage est largement décolleté, les cheveux très blonds pendent sur les épaules; l'exécution de cette sorte de figure de Flore est large, la couleur claire et plaisante, les chairs très fraîches et lumineuses; la pâte est plus nourrie que dans les portraits proprement dits peints à la même époque (n° 77, 1633). Un profil grassement peint, rapidement enlevé, nous offre encore une image de Saskia (n° 84, à Mme Joseph, vers 1636). Enfin nous retrouvons à la Royal Academy le double portrait connu autrefois sous le nom du *Bourgmestre Pancras et sa femme*, qui figurait à l'exposition d'Amsterdam. C'est une peinture froide et molle, sans effet ni accent, qui ne mérite décidément pas sa célébrité (n° 80, à la reine d'Angleterre). Au contraire, l'autre double portrait, celui du *Constructeur de navires et sa femme*, appartenant encore à la reine, est un véritable chef-d'œuvre (n° 67, 1633). Sans doute on y rencontre encore certaines sécheresses, des détails qui ne sont pas enveloppés comme Rembrandt saura si bien le faire plus tard, des contours un peu durs, des accents un peu noirs, mais les

qualités *hollandaises* de ce tableau sont admirables et font oublier le reste. Par ce rendu si honnête et si exact des physionomies, par cette composition si simple dans un milieu si bien approprié, et en même temps par cette exécution si sobre et si savante sans virtuosité, avec de beaux *à plat* si bien localisés, par ce jeu si naturel de la lumière dans le décor, Rembrandt montre qu'il est, et des premiers, dans cette série d'admirables portraitistes hollandais sincères traducteurs du modèle pris et rendu dans son intimité. Ici, le maître suit bien et uniquement la tradition de la peinture de son pays. Au contraire, dans le *Jeune Seigneur au faucon*, qu'il nous montre si joliment de côté, et retournant vers nous sa figure blonde et fine, dans la silhouette heureuse de ce portrait tant admiré à Amsterdam, nous trouvons déjà l'influence des maîtres vénitiens, si grande à notre avis sur Rembrandt; par la suite il leur prendra plus encore l'arrangement pondéré et la belle mise en cadre de leurs portraits, et en même temps il saura trouver à son tour et lui faire rendre des effets d'une puissance jusqu'alors inconnue, cette belle matière savoureuse, nourrie de couleur, saturée d'or et de lumière, exprimant si bien la morbidesse de la chair ou la densité des accessoires, que seuls avant lui les maîtres de Venise avaient su rencontrer; et Rembrandt en augmentera encore l'éclat par la magie du clair-obscur.

La plupart de ces beaux portraits dans la manière encore lisse figuraient déjà à Amsterdam, ainsi la *Dame épouse du jeune Seigneur au faucon* (n° 81), la *Dame à l'éventail* d'une si douce expression (n° 48, à la reine), le superbe portrait de Martin Looten, si souplement et si savamment exécuté (n° 63, au capitaine Holford), et aussi le beau portrait d'un rabbin, à l'expression pénétrante, d'une exécution finie et fouillée sans sécheresse (n° 83, au duc de Devonshire). Si cette œuvre, par le caractère du personnage représenté, par l'enveloppe du clair-obscur, et la technique si personnelle, est bien une œuvre typique de Rembrandt, la *Jeune Dame* en élégante toilette noire, avec son grand col et ses manchettes de dentelles, nous ferait presque penser à Van Dyck, par sa distinction voulue et son allure élégante (n° 55, à lord Leconfield). Enfin, avant de passer aux portraits traités d'une touche plus large et dans une pâte plus abondante, il nous faut encore donner un coup d'œil à cette jolie fillette accoudée à sa fenêtre, qui nous fixe d'un regard si profond ; le tableau a quelque peu noirci sans perdre de ses qualités, il s'est patiné et a pris une belle enveloppe sombre et ambrée (n° 32, au Dulwich College, 1645).

A peu près de la même date, nous avons encore un portrait du peintre, une simple tête analogue à celle du Rembrandt au col de fourrure et accoudé de la National Gallery (n° 70, à la reine). Mais bientôt la facture change complètement et les portraits de l'artiste que nous rencontrons par ordre de



LE MOULIN
(Collection du marquis de Lansdowne.)

date nous montrent à la fois l'exécution qui va toujours s'élargissant, et aussi la figure du peintre, cette figure tout à l'heure si fine, si fière, avec sa mince moustache blonde, ses bijoux, son velours ou sa fourrure, devenant celle d'un vieillard, s'assombrissant, se plissant; l'œil — cet œil brillant, spirituel, qui nous fixait malicieusement —, se charge maintenant d'un regard triste ; on sent, en face de ces derniers portraits, la ruine, la fatigue, dans certains même, le découragement.

Dans le portrait de 1650, appartenant à Mme de Rothschild, il y a encore une recherche de vêtements précieux, mais déjà les traits sont gonflés, la physionomie alourdie (n° 18) ; dans le portrait exposé par le comte de Ilchester, la transformation est complète, c'est un vieillard à l'expression attristée, mais la peinture est admirable, faite en pleine pâte, d'une matière riche et lumineuse, les mains sont exécutées à grandes touches (n° 61). D'autres portraits nous montrent encore divers aspects de Rembrandt vieux ; assis, coiffé d'un béret et les mains jointes, l'air pensif (n° 6, au duc de Buccleuch), tenant un livre et coiffé du serre-tête qu'il ne quitte plus dans les dernières années, peinture d'une large exécution, sabrée à grands coups (n° 71, à lord Kinnaird, 1661) ; enfin avec sa palette et son appui-main, dans le beau portrait déjà vu à Amsterdam, et qui appartient à lord Iveagh (n° 20, 1665 ?).

Il nous faut citer d'autres portraits, tant la Royal Academy en est riche ; ceux du bourgmestre Six et de sa femme, le portrait de l'homme dans la donnée hollandaise, assez froid, mais celui de la femme plus plaisant, la figure jeune, les yeux noirs, grands et brillants, l'expression souriante (n°s 38 et 42, à M. Alexander Henderson). Passons une série de portraits déjà vus à Amsterdam[1], il nous restera encore quelques pièces hors ligne.

La *Femme au perroquet*, appartenant à lord Penrhyn (n° 75), est une page de premier ordre. La bonne dame, assise dans un fauteuil, presque de profil, contemple son perroquet d'un visage réjoui ; le tableau est de 1657, peint superbement dans une belle matière nourrie de couleur, qui a pris par le temps une consistance d'émail. D'un caractère autrement incisif, avec des accents plus noirs et plus violents, mais avec une intensité de vie étonnante, le non moins beau *Portrait d'un marchand*, au comte de Feversham annonce déjà les procédés de facture des *Syndics des drapiers* (n° 74, 1658) ; on retrouve peut-être mieux encore cette exécution magistrale dans ce *Portrait de jeune homme* aux yeux rieurs, coiffé d'un béret noir, peint d'une pâte très abondante et dans une tonalité qui ne va guère que du blanc au noir, avec une seule tache colorée, le rouge des lèvres (n° 96, à lord Leconfield, 1666). Il y a encore des qualités charmantes dans cette *Jeune femme*, vêtue d'une étoffe blanche, les chairs sont lumineuses, bien qu'un peu noires dans les ombres,

[1] Par exemple les portraits de *Nicolas Berghem* et de sa femme, au duc de Westminster (n°s 25 et 2), — les belles etudes de vieillards, au duc de Devonshire (n°s 10 et 54), — le surprenant *Jeune garçon*, au comte de Spencer (n° 30), — la vieille à la collerette, de Lord Wantage (n° 15), etc.



LE CHRIST ET MARIE-MADELEINE AU TOMBEAU

(Collection de S. M. la reine d'Angleterre.)

(*Buckingham Palace.*)

et la matière de l'étoffe admirablement rendue (n° 93, à M. Ch. Morrison). Enfin dans le portrait connu sous le nom du *Cuisinier de Rembrandt* et daté de 1661, nous sommes en présence d'une tonalité et d'une technique analogues à celles du *Saint Mathieu* du Louvre ; ici encore l'expression est traduite avec un rare bonheur (n° 99, à Mr. Boughton Knight).

Peu nombreuses, les compositions nous offrent encore quelques pages importantes.

A la jeunesse du maître il faut rattacher la *Sainte Famille*, connue autrefois sous le nom du *Berceau*, et qui présente des qualités dans les figures, aussi des sécheresses, et un fini méticuleux des accessoires (n° 91, à Mr. Boughton Knight). L'*Abraham renvoyant Agar* (n° 49, à Mr. G. A. Ionides), la *Visitation* (n° 52, au duc de Westminster) et la *Circoncision* (n° 5, au comte de Spencer), figuraient déjà à Amsterdam. La reine a envoyé à l'exposition deux pages bien connues, *le Christ et la Madeleine* et l'*Adoration des Mages*.

Dans son *Rembrandt*, M. E. Michel paraît avoir été un peu sévère pour ce Christ en jardinier [1] ; se plaçant au point de vue de la composition, il juge celle-ci peu réussie, surtout si on pense à ce que deviendra plus tard ce sujet repris par le maître, dans le tableau aujourd'hui à Brunswick ; quoi qu'il en soit, il nous faut cependant admirer l'exécution exquise de délicatesse (n° 28). D'une facture plus large, lumineuse et colorée, l'*Adoration des Mages* nous montre un étalage de riches costumes, et de curieuses recherches de couleur locale dans les détails (n° 66).

[1] E. Michel. *Rembrandt*, etc., p. 234.

Par contre, Ch. Blanc qui avait vu ce tableau en 1857, à Manchester, en donne une description enthousiaste, qu'il ne nous parait pas inutile de rappeler ici : « Je veux parler surtout du *Noli me tangere*, que j'avais vu, il y a trois ans, dans la galerie de la reine au palais de Buckingham, et qui provient de la Malmaison. C'est un tableau sur bois, qui a moins d'un mètre de hauteur sur un demi-mètre de large. Mais que de poésie dans ce petit cadre ! Jesus-Christ apparait à la Madeleine, vêtu en jardinier couvert d'un grand chapeau de paille, tenant une bêche à la main ; et comme la pécheresse ne le reconnut point, ainsi le spectateur ne le reconnait pas non plus à première vue. Mais en voyant à droite, sous une voûte, deux anges vêtus de clarté, qui se tiennent, l'un à la tête, l'autre au pied du sépulcre ouvert, on saisit l'intention du peintre, on retrouve tout à coup le sens de cette peinture étonnante; la beauté du Christ, d'abord voilée, se révèle, sa divinité se débrouille, cet humble paysan se transfigure et devient le fils de Dieu. La scène se passe sur la terrasse d'un jardin où l'on aperçoit dans l'ombre deux des saintes femmes qui s'en vont. Au fond du tableau s'étend un grand paysage baigné dans une lumière mystérieuse et dorée, d'une indicible poésie ; lumière étrange, qui n'est ni le couchant, ni l'aurore, mais qu'on dirait elle-même aussi miraculeuse que l'apparition du seigneur après sa mort. *Ne me touchez pas*, dit Jésus à la Madeleine, et il semble, en effet, qu'au moindre toucher le corps lumineux va se fondre et s'évanouir dans l'essence divine. » Ch. Blanc, *Les Trésors de l'Art à Manchester*. Paris, 1857, p. 173.



L'Adoration des Mages
(Collection de S. M. la reine d'Angleterre.)

(Buckingham Palace.)

Nous ne retrouvons pas beaucoup la touche du maître dans *l'Enfant prodigue*, rembranesque d'aspect, mais sans effet bien déterminé et d'une exécution molle et ronde (n° 89, à sir Fr. Cook) ; nous préférons le *Denier de César*, de composition bien ordonnée et peint dans une pâte savoureuse, d'une coloration soutenue (n° 21, à M. B. Beaumont) ; et aussi dans ses petites dimensions, le *Tobie et sa femme*, qui nous offre une disposition assez analogue à celle du *Ménage du menuisier* du Louvre, la lumière allant se dégradant dans la chambre, et la fenêtre ouverte laissant voir le paysage ensoleillé (n° 47, à sir Fr. Cook).

Enfin deux tableaux de dimensions inaccoutumées doivent encore nous arrêter. Le *Festin de Balthazar* semble inspiré de quelque composition d'un maître Bolonais. Il a ce parti pris de composition écrasée, de figures coupées à mi-corps, à l'étroit dans le cadre ; et ces ombres violentes au premier plan formées par des personnages à contre-jour. Aussi le premier aspect de ce tableau est plutôt déplaisant. Mais on retrouve Rembrandt dans l'exécution grasse et large du personnage principal et de son riche costume, dans la nature morte d'argenterie et de fruits (n° 58, au comte de Derby). L'autre grand tableau, la *Déposition de croix* envoyée par le duc d'Abercorn (n° 94), a provoqué bien des admirations dès le début de l'Exposition. Outre les qualités d'expression, qu'on a voulu y voir, on a vanté l'accord des gris et des blancs, dans le Christ et le linceul. Il y a cependant un tableau de grandes dimensions aussi, et bien connu, où Rembrandt a montré comment il savait manier les blancs, c'est la *Bénédiction de Jacob* à Cassel, et c'est autre chose. D'ailleurs rien dans cette *Déposition* ne nous satisfait absolument ; le Christ, d'un dessin sommaire, d'un modelé fait de pratique et où nous ne trouvons pas ce rendu de la chair que Rembrandt n'a jamais peint sans y mettre un caractère bien accusé, est d'un ton verdâtre assez déplaisant. Il s'enlève en valeur foncée sur ce grand linceul blanc à la manière de tous les Christs des descentes de croix de l'école de Rubens, et la tête n'est pas sans avoir quelque ressemblance avec les têtes de Christ de Van Dyck. Toute cette partie du tableau, la plus claire, ne se rejoint nullement comme lumière avec le reste de la composition. C'est seulement dans les figures du second plan que nous rencontrons des personnages rembranesques, et encore y trouve-t-on aussi des imitations de figures italiennes. A notre avis, l'œuvre n'est pas du maître, elle manque de cohésion et d'effet ; faite d'éléments divers, elle offre des parties d'in-



LE RABBIN
(Collection du duc de Devonshire.)

fluence flamande, des morceaux empruntés à Rembrandt, et peut-être à d'autres, et c'est l'œuvre d'un élève, ou peut-être de Lievens, de ce pasticheur, tantôt de Rembrandt, son camarade d'enfance, et tantôt de van Dyck.

Il nous reste à dire un mot des paysages; ce n'est pas la partie la moins intéressante de l'Exposition, elle contient un vrai chef-d'œuvre. Nous avions déjà vu à Amsterdam la jolie pochade du comte de Northbrook (n° 33). Dans les *Bergers se reposant la nuit*, l'arrangement général, avec ces personnages minuscules éclairés de lueurs rougeâtres dans un coin du tableau rappelle encore l'influence d'Elsheimer (n° 51, à la Galerie nationale d'Irlande). Au contraire, c'est auprès d'un paysagiste, son contemporain, Roeland Roghman, que Rembrandt a appris cette étude fouillée de la nature, ce rendu consciencieux que l'on trouve dans certains de ces paysages; même, à notre avis, le paysage exposé par M. J. Reiss, avec sa quantité de petits détails, pourrait bien être de Roghman (n° 35). Enfin on sait qu'Hercules Seghers, peintre d'un tempérament étonnant, voyant surtout dans le paysage les grandes lignes et les grands espaces, eut aussi sur Rembrandt une influence importante. Mais il fallait de plus tout le génie du maître pour faire deux œuvres comme la *Ruine* de Cassel et comme le *Moulin* exposé ici. Sur une éminence, dominant un canal, le moulin fait tourner ses grandes ailes rougies et dorées de soleil ; l'eau calme reflète un fond boisé ; une barque, conduite par un personnage, s'approche de la grève où sont quelques figures. La grandeur de cette composition si simple, la beauté des lignes, celle des colorations, font de ce tableau une page inoubliable (n° 40, au marquis de Lansdowne).

Comme à Amsterdam, un certain nombre de dessins[1] complètent l'Exposition, presque tous de la plus belle qualité. Ce sont des études pour des tableaux ou des estampes, des personnages, des animaux, des paysages, des vues d'Amsterdam, des croquis et des études diverses, et même des compositions familières, de vrais tableaux inspirés par le spectacle de la rue, témoin ce très beau dessin représentant *l'Etoile des rois promenée la nuit dans les rues, par les enfants* (n° 167, à M. G. Salting).

De cette visite à l'exposition Rembrandt de la Royal Academy se dégage

[1] Prêtés notamment par MM. J.-C. Robinson, Walter Gay, J.-P. Heseltine, George Salting et Léon Bonnat.

l'impression suivante : ce n'est pas une redite, mais bien le complément de l'exposition d'Amsterdam. Celle-ci nous avait permis de suivre l'évolution, les diverses phases de la carrière du maître, de mesurer l'ampleur et la variété de son œuvre. L'exhibition de Londres, par son ensemble d'une si belle tenue,



FEMME AUX FLEURS
(Collection du comte Spencer.)

par ses admirables spécimens des diverses manières, a ajouté encore à notre connaissance, partant à notre admiration.

Chaque fois qu'il est donné de voir pour la première fois des œuvres jusque-là inédites de Rembrandt, il semble qu'il ne serve de rien d'en connaître déjà d'autres, tant les nouvelles et présentes saisissent fortement. Aussi toute exposition de tableaux de ce maître sera-t-elle toujours un triomphe pour lui, en même temps qu'une manifestation d'art imposante. Portraits, compositions, paysages, Rembrandt a tout embrassé ; dans toutes les branches de

son art il a excellé, et dans chaque œuvre il a su marquer fortement son empreinte. Il n'est pas à l'heure actuelle d'artiste plus universellement connu et admiré ; et dans ces deux réunions si importantes et si riches quelque idée que nous eussions auparavant de son génie, il a dépassé notre attente, et s'est montré plus grand encore.

MARCEL NICOLLE.





L'ARCHITECTURE MODERNE

SUR LA COTE D'AZUR[1]

II



La promenade des Anglais à Nice est la caractéristique de cette station, elle en fut le point de départ, elle en est restée le centre mondain et le lieu de rendez-vous. Le brillant spectacle qu'elle présente à certaines heures et qui l'a rendue célèbre réside tout entier dans la figuration, car le côté plastique des habitations qui la bordent n'a rien ajouté à sa gloire. Construites en grande partie par les premiers occupants il y a cinquante ans environ, celles-ci se ressentent fortement du goût de l'époque qui les vit s'élever. Inscrites généralement dans un parallélipipède parfait, aucune ne vient par une silhouette un peu hardie détailler l'alignement

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 février 1899, t. V, p. 145.

blanc de leurs façades, coupées à mi-hauteur par la ligne verte des minces jardins qui les précèdent.

Si pas une ne montre quelque disposition originale d'une élégance un peu raffinée, presque toutes, composées sagement, donnent l'idée d'un luxe calme et un peu neutre. Peut-être ne faut-il pas leur demander davantage. La façade de la villa *Stazinski* percée de cinq fenêtres et flanquée de deux pavillons peu saillants surmontés de frontons circulaires est une des plus correctes aussi bien dans son ensemble que par ses détails.



VILLA VIOLETTE, à Nice.

Quelques timides loggias se montrent çà et là, mais presque toutes ont été vitrées après coup comme l'a été celle qui règne sur toute la largeur de la villa *Lewinstein*.

En seconde ligne et mêlées aux maisons de la ville se voient encore quelques villas de la même époque, ou moins anciennes, dont la composition laisse parfois beaucoup à désirer.

Parmi les plus luxueuses, la villa *Violette* semble désignée pour faire ressortir toutes les incohérences d'une architecture résultant uniquement de l'entassement peu raisonné des motifs de décoration les plus rebattus.

La ville moderne qui s'étend derrière cette première ligne d'habitations est entourée d'une ceinture de luxueuses demeures dont le relief du sol a déterminé le groupement plus intense sur quatre ou cinq points principaux.

A l'ouest, dans la direction de Maignan et Sainte-Hélène nous voyons les *Baumettes*, vaste résidence, la plus considérable peut-être de toutes celles du littoral, formée de plusieurs corps de bâtiments bien reliés, d'une architecture ample et classique au milieu d'un beau parc, et dans une situation suffisamment élevée pour dominer les maisons du quartier populeux qui la sépare de la mer.

Dans le voisinage plusieurs villas de moindre importance présentent quelque intérêt. *Mon Désir*, dont la haute frise courant sous la saillie du toit et semée d'énormes cabochons, ferait penser à quelque puissant palais assyrien, si de maigres guirlandes Louis XVI posées au-dessous ne démentaient un effet uniquement dû au hasard.

La villa *Marthe*, avec un campanile bien silhouetté. La *Tour*, château anglais hérissé de donjons, de créneaux et de mâchicoulis enfantins, joujou triste et ridicule. Plus loin c'est la villa *Gambar* dont la façade principale entièrement en marbre blanc pourrait être celle du palais rêvé.



VILLA GAMBAR, à Nice.

Malheureusement les bâtiments de toutes sortes qui en encombrent les abords, les serres d'un caractère industriel qui la masquent rendent inutile un tel déploiement de luxe. Le jardin lui-même renfermant un bon nombre de plantes rares est mal dessiné.

Puis, le manoir *Leliwa*, dans le genre anglais, aussi mal conçu que luxueusement exécuté. Plus haut la villa *Ibrahim*, un peu isolée, nous montre un coin d'Orient pittoresque et agréable.

La plaine qui s'étend derrière la ville, dans le prolongement de l'avenue de la gare est livrée depuis quelques années à la spéculation immobilière. Divisée en lots étroits, elle se couvre de petites villas qui sans être essentiellement artistiques, témoignent d'un certain progrès dans l'art de construire.

Le type vers lequel elles tendent est caractérisé par des toits plats et saillants et une ornementation un peu épaisse. Dans le prolongement de l'avenue

Saint-Maurice qui traverse cette plaine, une grille simple et monumentale donne accès au parc de la villa *Chambrun*, le plus beau et le mieux dessiné des jardins de Nice. Au point culminant un élégant temple circulaire reposant sur douze belles colonnes corinthiennes en marbre se dresse au milieu des palmiers. On y accède par un large escalier droit bordé de grands vases de marbre traversant une série de terrasses couvertes d'orangers et de citronniers. L'eau limpide des montagnes circule abondamment en ruisseaux rapides ou



Villa Leliwa, à Nice.

tombe en cascades sur tous les points de cette propriété. L'habitation, dissimulée par un bouquet d'arbres, ne s'aperçoit pas tout d'abord. D'une importance en rapport avec l'hospitalité princière que le comte de Chambrun se plaisait à y pratiquer, elle n'est pas celle que pourrait faire espérer un aussi somptueux prélude. Sa façade décorée à la fresque en trompe-l'œil de motifs gothico-italiens paraît d'autant plus pauvre, que l'œil du visiteur, ébloui dès l'arrivée par la splendeur des marbres, s'attend à plus de merveilles.

Non loin de là les hauteurs de Cimiez sont couronnées d'un groupe important de villas. La plus originale est le *Val-Rose* dont le jardin parsemé de ruines artificielles et de faux rochers échappe au ridicule, grâce à l'exubérante végétation d'un fouillis de plantes rares.

On y entre en passant sous un portail féodal grand comme une arche de pont, puérile et disgracieux. L'habitation, très vaste, richement construite ;

tend également vers l'architecture du moyen âge et ne vaut guère mieux. A côté une grande villa italienne au toit saillant, sobre, d'une bonne architecture mais dépourvue de charme, fait avec le Val-Rose le contraste le plus complet.

Au point le plus élevé de Cimiez, un hôtel, la plus colossale de ces bâtisses qui gâtent tant de beaux paysages, parfaitement laid en dépit des prétentions de son architecture, écrase de sa masse toutes les maisons environnantes.



VILLA COLEMAN, à Nice-Cimiez.

Pourquoi ces casernes quand il serait si facile de faire des palais répondant mieux aux exigences spéciales de l'industrie hospitalière ?

Au pied de ce monstre la villa *Coleman*, petit édifice joli de ligne, précédé d'un péristyle bien proportionné.

En redescendant vers la ville, une construction bizarre attire l'attention, la villa *Polownia*, dont la fantaisie outrée dénote chez son auteur plus d'ingéniosité et de facilité que de goût. Tous les matériaux connus sont échantillonnés sur cette façade papillotante.

A côté, la villa *Saint-Antoine*, simple avec un fronton fâcheux et un bon campanile, gâté toutefois par le kiosque en forme de parapluie qui le surmonte.

Plus bas la villa *Réséda* dont nous avons déjà rencontré l'architecture épaisse dans quelques villas récentes du quartier Saint-Maurice. Architecture aussi en faveur, semble-t-il, auprès de quelques constructeurs que ces orne-

ments en relief, émaillés blanc et or dont la tonalité fade rappelle les objets exposés sur les tourniquets des loteries foraines.

La tour *Zimella*, belle villa pseudo-italienne, un peu massive nous ramène à un type plus classique : *les Cèdres*, grande maison simple et distinguée, de construction déjà ancienne et *Olivette ;* toutes deux accompagnées de très beaux jardins ; la dernière jouissant d'une belle vue attristée au premier plan par la présence d'habitations ouvrières. La villa *Masingy d'Auzac*, banale



VILLA ERNESTINE, à Nice.

et d'une tonalité ennuyeuse. Au bas du boulevard Carabacel, la villa *Ernestine*, dont la façade composée d'un motif de trois fenêtres entre deux pavillons trop serrés est opulente et lourde.

La ville est dominée à l'est par le Mont-Boron, couvert par un dernier groupe de villas qui, serrées les unes contre les autres, se haussent jusqu'au sommet pour jouir de la vue de la mer. Tout au bas une grande villa en brique tenant le milieu entre le palais des doges et l'usine, puis bon nombre de villas sans caractère. Un peu plus haut *Roc fleuri*, maison simple et harmonieuse, la *Montagne*, château pseudo-Louis XIII, marbre et brique, prétentieux et lourd, le *Manoir Normand*, joli, bien construit, qu'on aimerait voir sur la plage de Trouville.

Le sommet du Mont-Boron, séjour favori de ceux pour qui la contemplation de l'espace illimité semble être le premier besoin, est couronné par quelques villas curieuses. La *Tour de Mont-Boron*, jetée là d'un geste élégant dans une heure d'admiration enthousiaste pour la beauté du site, révèle une telle fantaisie désintéressée qu'on aurait mauvaise grâce à lui reprocher un plan dans la composition duquel n'est sûrement pas intervenue la prosaïque préoccupation du placement possible des meubles les plus indispensables.



VILLA POLONNAIS, au cap Ferrat.

Au-dessous, dominé par un donjon flanqué de huit échauguettes, le *Château de Mont-Boron*, d'une fantaisie au moins égale, est une improvisation dans le genre espagnol, habilement enlevée, sans autre souci que celui d'amuser l'œil du passant.

Au delà, les villas deviennent très rares et celles qui s'élèvent dans le voisinage de Villefranche n'offrent aucune particularité.

C'est près de là, au cap Ferrat, que doit s'élever bientôt la villa dont le dessin figure en tête de cet article et dans l'étude de laquelle nous nous sommes efforcé de mettre à profit les observations consignées ici.



LA TOUR DU MONT-BORON
A Nice.

A peu de distance se voit la villa *Polonnais*, au milieu d'un bois d'oliviers et d'orangers. Sa façade, d'un caractère bien italien, est décorée de graffiti sur toute son étendue.

Ce mode de décoration, d'un assez heureux effet quand il est employé à propos, donne lieu aux opérations suivantes.

La surface à décorer est préalablement couverte d'un enduit de mortier coloré sur lequel, alors qu'il est encore frais, on étend un badigeon blanc faisant corps avec lui.

Sur ce badigeon l'artiste décalque son dessin qu'il exécute en mettant à nu, au moyen d'un outil, l'enduit généralement rouge ou gris sur lequel les motifs s'enlèvent en blanc. Cette sorte de fresque, très solide, qui admet le



Villa Baie-Fourmie

modèle au moyen de hachures et ne vise jamais au trompe-l'œil, gagne à ne pas être appliquée d'une façon aussi générale qu'à la villa *Polonnais*. *Les Bambous*, à Beaulieu, en montrent un autre spécimen sur une façade à un seul étage, sobre et bien proportionnée.

Beaulieu, bien que destiné à prendre un grand développement, est encore peu peuplé ; mais les quelques villas qu'on y voit ont presque toutes un intérêt. *La Baie-Fourmie*, très simple, sans autre charme que celui de sa situation, peut être cependant considérée comme un des types les mieux définis de l'habitation hivernale.

Roc-Fleuri, d'une silhouette plus mouvementée avec des toits saillants, est plus gaie d'aspect. La frise peinte qui la couronne aurait gagné à ne pas être modelée aussi lourdement. La villa *Marinoni*, une des plus considérables, est construite sur le type le plus banal de la maison des environs de Paris. Plus

artistique est le tableau que font les quelques villas orientales *Bayle, Cahen, Abadie*, etc., groupées un peu plus loin et qui ont fait donner le nom doublement justifié de *Petite Afrique* à un coin particulièrement embrasé par les rayons directs du soleil et la réverbération de la paroi du rocher qui l'abrite. On aimerait voir s'étendre ce décor réellement charmant que ne dépare pas trop la villa *Nora*, dans le genre italien, simple et largement traitée. En ce point la montagne tombe à pic dans la mer, la voie ferrée disparaît sous un tunnel, tandis que la route taillée dans le roc conduit à Eze où une grande



VILLA ROC-FLEURI, à Beaulieu.

villa peinte en trompe-l'œil nous autorise à condamner définitivement un système de décoration dont on rencontre tant d'exemples après avoir franchi la frontière. Çà et là, quelques villas bizarrement posées sur les rochers escarpés quand la place l'a permis.

A la Turbie, le voisinage de Monaco et l'approche de l'exposition de 1900, ont déterminé une poussée extraordinaire de constructions. Des villas et surtout d'énormes hôtels d'une laideur qui semble voulue surgissent de tous côtés entre les routes défoncées par le passage des matériaux. Les moindres rochers sont mis en vente, et les poteaux chargés d'écriteaux semblent là un produit naturel du sol. La nature y est déflorée, bafouée, mais l'art ne songe pas encore à y paraître.

C'est pourtant près de là que Sir Malet vient d'élever une villa qui dépasse en luxe tout ce que nous avons pu voir sur cette côte. Au milieu d'un parc

taillé dans un bois d'oliviers et de pins, se dresse un élégant et vaste palais, dans le style de la Régence, qui n'a que le tort d'appartenir à un genre trop vu au cours de ces dernières années. Le portail d'entrée d'une belle ordonnance fait oublier pour un instant les vulgarités du voisinage.



VILLA PERGOLA, à Menton.

Voici enfin le rocher de Monaco, au pied la Condamine et plus loin Monte-Carlo. Ici, la rapidité avec laquelle l'or circule semble communiquer une sorte de fièvre à tout être, à toute chose. Les constructions se pressent en masses de plus en plus serrées. Le paysage immédiat a disparu, les précipices, d'abord franchis par des routes, seront bientôt comblés par des maisons.

Si, par leurs détails, ces constructions ne sont pas pour séduire l'œil délicat d'un artiste, leur entassement touche au grandiose, une certaine harmonie résultant de l'inclinaison uniforme des toitures s'en dégage et c'est encore de l'art. Mais cette vie intense, fiévreuse, malsaine aussi, trouve son expression suprême dans le monument de Garnier impressionnant comme le temple d'un Moloch silencieux et terrible.

Cette œuvre, à notre avis, supérieure à l'Opéra, restera comme le plus original et le plus puissant morceau d'architecture de ce siècle.



FONTAINE, à Menton.

Au sortir du territoire monégasque, les villas s'espacent, les jardins réapparaissent; mais il faut aller jusqu'au cap Martin pour retrouver ces qua-

lités de calme et d'élégance vers lesquelles tendaient en y atteignant plus ou moins les villas que nous avions visitées jusqu'ici.

La villa *Cyrnos*, retraite de l'ex-impératrice Eugénie, au milieu d'une forêt de pins et d'oliviers descendant jusqu'à la mer, est la mieux située. Sa façade tournée vers Monaco, élevée sur un plan irrégulier, est percée de trois arcades formant un portique élégant. Dans le voisinage, la villa *Scynthia*, construite sur des données analogues, mais d'un effet un peu moins heureux.



VILLA BISCHOFFSHEIM, à Bordighiera.

Plus loin, la villa *Montgommery*, compilation mal équilibrée de motifs empruntés à l'architecture du XVIIIe siècle, fait regretter que la réalisation du beau programme qu'elle laisse deviner n'ait pas été confiée à un véritable artiste, lequel aurait usé moins de bronze et de marbre, mais aurait dépensé plus de science et de goût à les répartir.

Les angles de l'édifice, sans analogie avec les autres parties, conviendraient à une maison de garde-barrière. L'effet des sphinx de marbre blanc qui gardent l'entrée et des groupes de bronze réellement très beaux qui surmontent la balustrade ne résiste pas au voisinage de telles maladresses.

Une autre demeure du même style, récemment construite près de la pointe du cap, présente, avec moins de luxe plus d'unité et d'harmonie.

A côté, les villas *Miramar* et *Dunure*, d'une architecture coquette, avec des mouvements de toitures intéressants.

L'autre rive du cap Martin reste à l'état de forêt. Au delà, c'est Menton, ville tranquille, un peu triste et pour cause. Beaucoup d'hôtels et relativement peu de villas, tel est à première vue son caractère distinctif.

Une seule villa vient ajouter un type nouveau à la série de ceux que nous avons étudiés. C'est la villa *Pergola*, réellement originale et une des plus intéressantes que nous ayons vues.

La loggia qui s'ouvre sur sa façade est bien mise en valeur par de larges surfaces nues. La treille qui la surmonte, développement luxueux d'un thème emprunté à l'architecture populaire de cette contrée, ajoute au côté pittoresque de l'ensemble.

Il est à Menton deux autres bons morceaux d'architecture, c'est d'abord le Marché municipal, pour la construction duquel on a su éviter l'emploi du fer ; puis un petit édifice où se trouvent réunis un abreuvoir pour les chevaux, une fontaine et un banc pour les hommes.

On ne pouvait interpréter d'une façon plus élégante l'intention hospitalière de son donateur Sir Thomas Hanbury.

Cet édifice s'élève à deux cents mètres de la frontière d'Italie que nous franchirons seulement pour accomplir un pèlerinage à Bordighiera que Charles Garnier enrichit du tribut de son talent en construisant plusieurs édifices publics, la villa *Bischoffsheim* et la sienne, ces deux dernières élevées à peu près sur les mêmes données simples et pittoresques, également accompagnées d'un campanile élevé.

Nous nous plaisons à retrouver réunies dans ces deux villas toutes les qualités que l'analyse de tant d'œuvres diverses nous avait révélées comme essentielles, comme les mieux appropriées au climat, aux besoins spéciaux d'une vie contemplative avant tout, aux moyens d'exécution en usage dans cette contrée ; comme les plus en harmonie avec son atmosphère ambiante, les lignes de son paysage, sa flore indigène ou importée ; et fort de l'autorité d'un tel exemple nous oserons conclure en faveur d'une architecture simple et large, puisant ses effets dans l'ampleur et l'élégance des dispositions, non pas dans l'abondance de l'ornementation et la complication des silhouettes.

H. LAFFILLÉE.



Cliché Alinari.

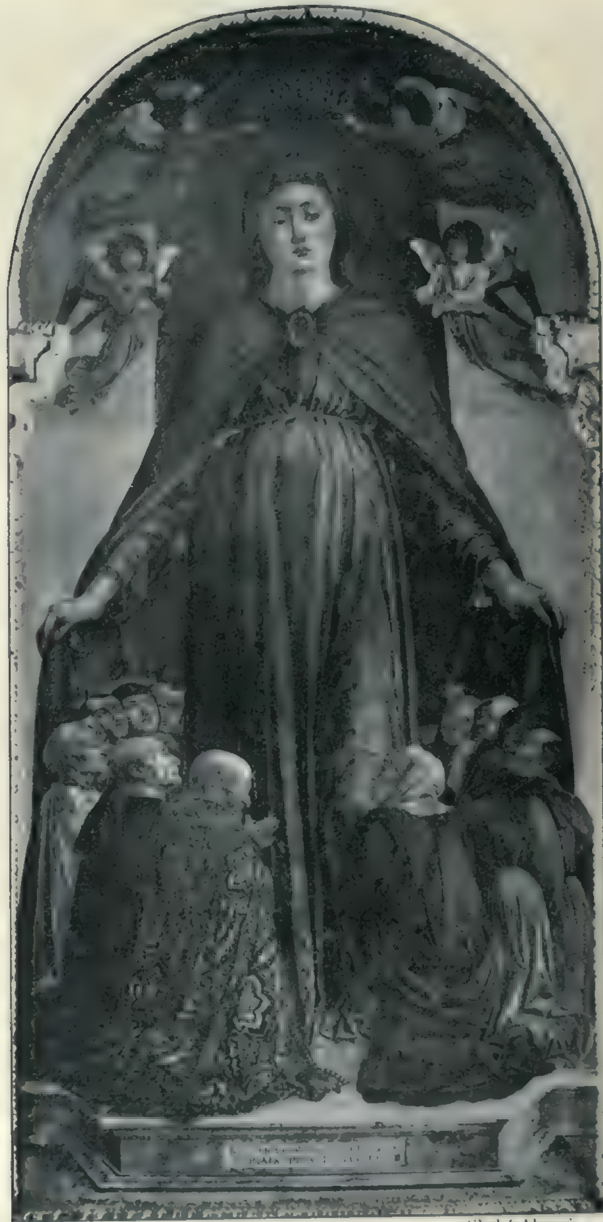
LES PREMIERS VÉNITIENS[1]



ENTRE toutes les écoles de peinture qui se développèrent dans un milieu fixe et précis, sans doute n'en est-il pas qui, mieux que l'École vénitienne, en ses successives évolutions, présente un caractère de rigoureuse unité. Si nous examinons les maîtres essentiels depuis l'origine de l'École jusqu'à son final accomplissement, toujours nous retrouvons les mêmes traits essentiels aussi ; et les préoccupations qui modelèrent le talent d'un Cima ou d'un Carpaccio ne nous apparaissent pas sensiblement différentes de celles qui préparèrent l'œuvre d'un Titien ou d'un Tintoret.

C'est qu'aussi bien jamais école locale ne fut plus resserrée ; et les éléments de beauté extérieure qui contribuèrent ici à modeler l'âme artiste ne se présentèrent nulle autre part avec un caractère de nécessité, et, si j'ose dire, de despotisme aussi franchement accusé.

[1] Sous ce titre M. Paul Flat prépare un grand ouvrage dont il veut bien nous autoriser à publier dès aujourd'hui les premières pages.



Cliché Alinari.

Bart-Vivarini. — La Vierge au manteau (Église de S. Maria Formosa).

Le premier de tous, le plus efficace, celui qui dès l'abord exerce sa prise puissante sur les tempéraments les moins préparés, est tout en cette action



Cliché Alinari.

Jean Bellin. — La Vierge et l'Enfant (Église de S. Maria del' Orto).

sensuelle de la vie qui s'offre au regard sous les dehors les plus captivants : on ne saurait l'imaginer autrement que complaisante et facile. Tout ce qui est

en nous de tendance à la volupté trouve ici son emploi libre et son épanchement naturel. Il convient d'insister sur ce point, car il est d'une importance majeure, et peut servir à en éclairer bien d'autres. C'est toujours ainsi d'ailleurs, par menus traits psychologiques, qu'il faudrait procéder : tel problème d'art, qui par une autre méthode nous demeure incompréhensible, s'en trouverait soudainement éclairé.

L'âme du visiteur, si peu qu'il soit artiste, se hausse à un ton qui ne lui est pas habituel : elle a subi, par simple transposition, l'influence déformatrice, mais si complètement ensorcelante, de cette voluptueuse cité. Je voudrais prendre un exemple, et le plus banal, car mieux que tout il éclairera ce point. Pourquoi, dans ce cadre incomparable, l'air de musique le plus vulgaire, et qui partout ailleurs provoquerait le dégoût, nous touche-t-il aussitôt en ce que nous avons de délicat et de sensible, jusqu'à nous tirer les larmes des yeux, quand nous l'entendons la nuit dans ce magique décor, l'âme tout emplie des émotions de la journée ? N'est-ce pas simplement l'effet d'une influence exaltante, qui nous a montés à un ton peu commun et se surajoute à ces émotions?

Communier avec cette beauté extérieure et décorative, telle est la première condition nécessaire à l'intelligence d'un pareil art, et la voie toute tracée aussi pour atteindre à son intime signification. Encore faut-il, pour la pénétrer pleinement, quitter quelque temps la ville elle-même, prendre le large vers la lagune et l'Adriatique. Une visite à l'île de Chioggia qui fut autrefois la rivale de Venise, nous donnera le recul nécessaire pour embrasser en son ensemble la magnificence du spectacle. Au matin, quand la lumière n'est point trop intense encore, et que le soleil levant teinte de rose l'ocre violent et contrasté des voiles de pêcheurs, la mer s'étend sur la lagune comme un miroir plan où se reflètent les objets avec une précision rigoureuse. Et c'est bien un pur effet de mirage dans l'atmosphère humide, toute saturée de brumes matinales, ces îlots parsemés sur la lagune, qui mirent alentour les moindres détails de leurs architectures. Au loin, dans cet air translucide, apparaît fermant l'horizon la ligne du rivage formée par une longue file d'arbres qui se reflètent pareillement dans la mer. Il faut céder au charme de ce paysage sans équivalent, emplir ses yeux de cette délicate et subtile lumière, goûter au contact la fraîcheur de cet air léger, et, pour tout dire, s'abandonner à cette prise des sens qu'exerce nécessairement sur toute nature finement douée une aussi complexe beauté.



Cliché Alinari.

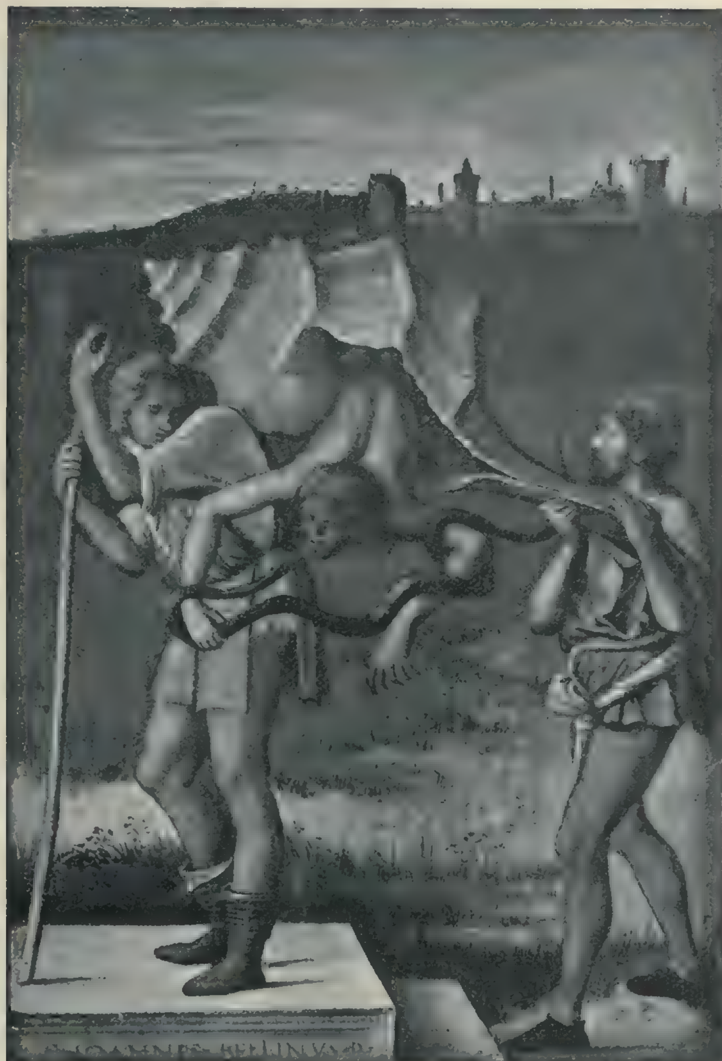
Carpaccio. — Sainte Ursule devant son père (Académie des Beaux Arts).

Par elle-même, et quel que soit son genre d'attrait si original et si puissant, l'île de Chioggia ne nous enseigne rien d'autre sur la beauté vénitienne.

C'est autre chose : je ne sais quoi de plus heurté, de plus violent comme couleur, des contrastes plus intenses, un ton franchement oriental, si j'en juge à certains souvenirs des villes de l'Andalousie : telles Séville et Cordoue. Les ruelles étroites, où le soleil pénètre à peine, avec leurs arcades disposées étrangement, les loques aux tons multicolores suspendues aux fenêtres, les heurts violents de lumière et d'ombre, avec ces rais de soleil tombant d'aplomb sur cette population d'enfants grouillants, sur cette vermine colorée ; un rien quelquefois, une expression physionomique tendue et persistante, c'est assez pour reporter notre pensée vers des régions plus lointaines qui sur nous exercèrent sans trêve la fascination du mystère, de l'inconnu que rien ne saurait dévoiler ! Les historiens de la République vénitienne nous rapportent que Chioggia fut une cité florissante autrefois, et pour le commerce, rivale de Venise. Il apparaît clairement que ses relations avec l'Orient durent être à cette époque fréquentes, pour ne pas dire continues : tout ce qu'elle enferme encore de vie et de beauté extérieure est comme saturé du parfum de ces pays !

C'est là, quand même, une impression rare qui, pour être différente de la pure séduction de Venise, s'harmonise avec celle-ci et la complète. On s'en rend compte au retour, quand les images de la journée se sont classées dans le souvenir, cependant que le bateau vous ramène vers la glorieuse cité. Il faut avoir assisté à cette fin du jour, au resplendissement du soir sur ce paysage d'eau dormante, de sable affleurant la mer, et de montagnes lointaines, pour sentir la prise complète de cette impériale courtisane et pour vivifier les images de beauté qu'elle a par avance suscitées en nous. Car ce n'est point assez que voir Venise en l'infini détail de ses canaux, de ses églises, de ses palais et de ses rues : une chose radieusement belle déjà sans doute, et qui nous retient par tout ce qui est en nous d'amour du mystère et de l'imprévu ! Encore une telle impression ne saurait-elle produire son effet total que complétée par une vue d'ensemble, et c'est du haut d'un campanile ou de la lagune au loin qu'on la peut avoir. Le soleil déjà bas va disparaître derrière la noble chaîne des monts Euganéens, d'un dessin si pur, d'une forme si véritablement antique, et qui, sous la brusque irradiation de cette lumière soudaine, précisent leur élégante courbure à peine entrevue le matin parmi les brouillards. Par endroits, la lagune apparaît morte, toute noire déjà, comme si la nuit l'avait emplie d'ombre ; puis un banc de sable

émerge auprès de vous, avec quelques touffes d'herbe espacées, une pauvre et maigre végétation qui a peine à vivre dans cette atmosphère d'humidité



(Cliché Alinari.

Jean Bellin. — Figure allégorique. (Académie des Beaux-Arts).

saline. Et ce sont, par ailleurs, des plaques de lumière contrastant avec l'ombre, une lumière rose et rouge, puis orangée, se distribuant sur les bancs de sable, et là-bas sous vos yeux les dômes des églises et le faîte des campaniles baignés encore par l'éclat d'or qui va disparaître !

Voilà pour éclairer aussi d'une lumière décisive la formation et le groupement serré d'une école qui eut deux cents ans d'éclat et dont les maîtres illustres se développèrent en un pareil milieu ! Nous avons dit plus haut que les traits essentiels de leur art se retrouvent en chacun d'eux : c'est qu'en effet rien n'est plus puissant, pour créer un lien d'âme, que cette vivante beauté du décor au centre duquel grandirent ces talents successifs. Très active et déjà fortement efficace sur nos sens blasés par une hérédité d'expérience, combien elle le devait être sur ces âmes neuves du XV[e] siècle, dont les yeux s'ouvraient à la vie avec une fraîcheur enfantine, et qui portaient en elles cette intime énergie créatrice dont aujourd'hui nous ne pouvons nous représenter qu'une image affaiblie. Pour elles évidemment — et la naïveté du premier âge de la peinture nous en fournit la preuve, non plus à Venise seule, mais en tous les centres de ce glorieux pays — l'élément de beauté qui frappait leurs regards en toutes choses apparaissait à la façon dont le grand essayiste Carlyle nous montre que furent impressionnés les premiers penseurs : — « Simple, ouvert comme un enfant, cependant avec la profondeur et la force d'un homme. La nature n'avait encore pas de nom pour lui : il n'avait pas encore unifié sous un nom l'infinie variété de vues, de sons, de formes et de mouvements que nous, maintenant, nous nommons collectivement univers, nature, ou autre nom pareil, et dont ainsi avec un nom nous nous débarrassons. Pour l'homme au cœur profond, tout était encore nouveau, non voilé sous des noms et des formules ; tout se dressait nu, flamboyant sur lui, beau, redoutable, ineffable. La nature était pour cet homme ce que pour le penseur et le prophète elle est à jamais : surnaturelle. »

Tels j'aime à me représenter, sortant des ombres du moyen âge et entr'ouvrant à mesure leurs yeux sur la vie, ces naïfs artistes du XIV[e] siècle qui nous offrent la première révélation de la Beauté, et les premiers efforts aussi pour se former une conscience. Il se conçoit d'ailleurs qu'au milieu d'une telle atmosphère, et dans un cadre où les images esthétiques avaient une pareille intensité, leurs progrès aient été rapides et qu'ils aient dégagé leur formule plus soudainement que les autres. Ils eurent aussi plus d'unité, et si jamais l'expression d'*École*, employée pour désigner un groupement de peintres soumis aux mêmes influences, fut exacte, c'est à Venise qu'il faut l'employer... Le milieu précis dans lequel ils vécurent fut l'éducateur de leur âme et l'inspirateur de leur talent. Qu'ils soient nés à Venise même, ou bien dans un de

ces petits centres, Padoue, Vicence ou tel autre, qui rayonnaient autour de la glorieuse cité, c'est de Venise qu'ils subirent l'influence : ce fut elle qui leur



Cliché Alinari.

Jean Bellin. — Figure allégorique (Académie des Beaux-Arts).

révéla la beauté, et surtout leur donna cette unité de conscience par où ils s'imposent à nous. Lorsque nous disons : *école espagnole* par exemple, ou bien encore *école allemande*, nous entendons tels groupements d'artistes qui se développèrent en des paysages relativement divers et d'une unité bien moins

précise. Quand nous disons : *école vénitienne*, c'est aux seuls maîtres de la lagune que nous nous restreignons.

Leur ville fut tout pour eux : entendez qu'ils lui furent redevables de leur grandeur, grâce à la précision de l'enseignement qu'elle leur dispensa. Car, sans doute, jamais la théorie du milieu créateur de l'âme artiste ne rencontra plus éloquente démonstration. Elle fut tout pour eux, puisqu'elle modela leur génie à l'image de sa resplendissante beauté, et leur composa cette âme que nous allons retrouver identique en ses principaux éléments de vie extérieure et décorative, sauf à noter, comme nous le devrons faire, la distance qui sépare tels et tels, si l'on se place au point de vue de la vie intérieure et des émotions intimes. Sans doute à cet égard il y aura de curieuses et importantes distinctions à établir entre tel maître restant un pur décorateur, uniquement impressionné par les spectacles de la vie extérieure, et tel autre, au contraire, qui atteignit à l'émotion la plus vive et la plus contagieuse pour nos esprits modernes. Il n'en demeure pas moins que pour tous, la resplendissante beauté de la patrie vénitienne fut l'inspiratrice souveraine et l'excitant principal.

Ce qu'elle leur prêta d'ailleurs ils surent le lui rendre amplement et surabondamment, ces beaux maîtres de la lagune qui donnèrent à leur ville deux cents années de gloire et d'éclat artistique. En ce sens, et plus encore qu'en aucun autre lieu d'Italie, l'art fut la glorification de la cité et l'efflorescence décisive de la vie sociale. Depuis ses origines jusqu'à sa décadence, il raconta la splendeur de la patrie et s'y employa avec une telle activité que nous ne saurions trouver dans l'histoire de la peinture un second exemple aussi parfaitement significatif. Et je n'entends pas parler seulement des maîtres qui, de façon effective, et par le choix du sujet, appliquèrent leurs efforts à la restitution de la vie vénitienne du temps. Voilà qui est trop évident. Ne soyons pas dupes des apparences et pénétrons plus avant que ce qui frappe nos yeux ! L'unité parfaite du tempérament vénitien nous apparaît dans les œuvres les plus diverses, et dans les sujets en apparence les plus contraires il nous faudra discerner la même inspiration.

Paul FLAT

PROPOS DE BIBLIOPHILE

L'ANNÉE 1898. — LES LIVRES D'INITIATIVE PRIVÉE.

L'année 1898 a été pour la bibliophilie une année de désorganisation. Disparition simultanée de Morgand et de Conquet ! Morgand, le grand excitant sur le livre ancien ! Conquet, le centre de formation et de réunion des amateurs de livres modernes ! Ce sont là des coups qui étourdissent et il faut du temps pour s'en remettre. Ils ont laissé les bibliophiles fort désemparés. Car il y a dans la bibliophilie quelque chose de plus nécessaire encore que d'acheter des livres, c'est d'en parler ! Conquet, notamment, était le lieu de rencontre quotidienne, le cercle des bibliophiles ; c'est au 5 de la rue Drouot que chaque jour les bibliophiles passaient prendre le vent, humer l'air du livre, se mettre au courant, constater la hausse, déplorer la baisse, s'étonner des défaillances inattendues, bref, vivre de la vie bibliophilique, et entretenir le feu sacré. Et brusquement toutes les habitudes ont été rompues...

Heureusement la bibliophilie s'est donné, dans ces dernières années, une si forte constitution, — et il faut entendre ici constitution dans le sens politique — qu'elle a résisté à ce coup de surprise. Depuis vingt-cinq ans, les bibliophiles ont pris l'habitude du gouvernement par eux-mêmes ; groupés en plusieurs Chambres — les sociétés de bibliophiles — ils se sentent les coudes et administrent leurs affaires directement.

Inutile de dire que nulle disparition de libraire ne saurait influer sur le prix des livres dignes du nom de livres. Tous ont fait en 1898 bonne contenance.

Témoin, en livres anciens, la vente du comte de Sauvage. Amateur aimable et sympathique, le comte de Sauvage, de Liège, avait formé, il y a vingt ans, une première bibliothèque, dont il se lassa. Il vendit, et récidiva sur le livre ; cette fois il ne visa qu'à une simple vitrine, mais de haut choix. Morgand la lui fit, en reliures anciennes de premier ordre. Pourquoi le bibliophile se lassa-t-il encore ? Est-ce l'énormité du sacrifice à faire pour constituer aujourd'hui un choix de vieilles reliures ? Est-ce le dégoût de trouver toujours, aux ventes, des adversaires masqués et invincibles ? Rien de crispant pour un bibliophile comme de mettre vingt mille francs dans sa poche en partant pour l'hôtel Drouot à la conquête d'un morceau de choix, et de le voir vendre vingt et un mille, quand ce n'est pas trente ! Ce sont là de ces heures où le plus emballé des collectionneurs se reprend, réfléchit, mesure l'étendue des sacrifices, voit qu'il faut manger sa bibliothèque ou être mangé par elle, et divorce ! La vente de Sauvage fut d'une belle tenue, 270,000 francs pour cent dix-neuf articles ! Le jeune Rahir, le successeur de Morgand, en acheta à lui seul pour cent soixante-dix-mille francs. On pouvait être

tranquillisé sur un point : la bibliophilie ancienne avait retrouvé un libraire de première vigueur...

Un des livres du comte de Sauvage échappa aux enchères ; Rahir l'acheta à l'amiable avant la vente. C'était la fameuse *Rodogune* de Corneille, imprimée pour Madame de Pompadour, exemplaire de Madame de Pompadour, reliure du XVIIIe siècle en mosaïque. Où alla cette reliure ? Elle alla où allaient depuis longtemps toutes les belles mosaïques du XVIIIe siècle soigneusement drainées à tout prix, jusqu'à trente mille francs la pièce, la *Fête à Chilly* et autres. On peut les discuter comme conception décorative, elles accusent souvent une grande maladresse et une véritable gêne d'invention ; mais elles n'en forment pas moins une époque essentielle de l'histoire de la reliure, époque où les relieurs (qui, généralement, s'inspirent d'un autre art), semblent surtout influencés par la faïence de Rouen. Et le temps, intervenant, leur a donné une patine extraordinaire, les a fondues, adoucies, harmonisées. La belle et précieuse vitrine que celle des reliures à mosaïques du XVIIIe formée par Ferdinand de Rothschild — car c'est là qu'elles allaient ! (Le catalogue en existe, avec reproductions chromolithographiques)...

Aimez-vous les contes de fées ? En voici un, et qui de plus, a la singularité d'être une histoire vraie. *La Bibliothèque au bois dormant.* Il est mort un premier président à Grenoble, et on a fait sa vente. Seulement, si la vente est de 1898 (décembre 1897, pour être exact), la mort du président Salvaing de Boissieu remontait à deux cent quinze ans auparavant ! Et sa bibliothèque était restée deux cent quinze ans au repos, non touchée, — sauf peut-être par Yemeniz qui passe pour en avoir eu quelques volumes. — Enfin cette bibliothèque-Valkyrie fut réveillée, et vendue, avec peu d'affluence. Un libraire de Londres vint cependant, et Rahir ne manqua pas. Ce fut un étonnement de le voir rapporter des livres de la fin du XVe siècle, d'une pureté inouïe, aussi frais que s'ils sortaient de la presse, et portant encore sur les ais de la reliure leur bande d'annonce, des bandes de papier avec les titres en gros caractères gothiques, l'équivalent du *vient de paraître* d'aujourd'hui. On en fit un étalage sur la table de la librairie Rahir et l'on crut voir revivre en pleine activité une librairie de l'an 1500 : ce fut extraordinaire de curiosité.

Quant aux livres modernes, ils font plus que se tenir fermes. La bibliothèque de Conquet lui-même donna lieu à une vente fort brillante et fit cent soixante mille francs ; la bibliothèque de notre regretté collègue des Amis des Livres, Abel Giraudeau, se comporta fort bien. Un autre bibliophile moderne, M. de Castro-Maya, quittant la France, se défit à l'amiable de ses livres, et il y en eut pour cent vingt mille francs : et il n'y avait là que des livres illustrés parus dans les vingt dernières années !

Ainsi, pour se tenir simplement au courant des beaux livres illustrés actuels, et les faire bien relier, il faut prévoir cent vingt mille francs ! Succès presque inquiétant à bref délai. Encore quelques années de cette production, encore une hausse sur la main-d'œuvre de la reliure, qui pourra tenir ? Quand on pense qu'on voit la *demi-reliure* d'un in-12 à *soixante francs* ?

Pendant ce temps, comme nous le disions en commençant, les bibliophiles s'intéressent à faire leurs livres eux-mêmes.

C'est à l'initiative privée que l'on a dû la *Journée de Fontenoy* du duc de Broglie, illustrée par Lalauze père et fils de sujets gravés en couleurs par Lalauze père. Beau livre, tiré à cent exemplaires seulement, et auquel la Société des Bibliophiles français va donner un pendant, le *Rocroy* du duc d'Aumale.

La *Journée de Fontenoy* avait été exécutée pour un très regretté bibliophile qui vient de mourir : M. Réveilhac. Il était président de la *Société des Bibliophiles Normands*, société de vingt-cinq membres, pour laquelle il avait mis sur le chantier un livre qui vient d'être exécuté avec un plein succès : les *Foires et Marchés normands*, texte de J. Lhopital, eaux-fortes de Lepère. Le sujet est un peu spécial, mais l'auteur a su y mettre de l'entrain, et l'illustrateur s'est trouvé là si à l'aise ! Lepère, pris actuellement d'une véritable rage contre les mièvreries et les fadeurs du bois à l'aiguille, est un peu porté à brutaliser les figures. Avec des parisiennes, ce serait hors de propos, mais avec des paysans normands il n'y a pas à se gêner et on peut leur conserver l'allure un peu fruste, et viser surtout à la couleur. La couleur de Lepère est d'une intensité superbe, sa *tache* séduit à distance, toujours, et indépendamment du sujet. Ses eaux-fortes sont remarquablement en harmonie avec un très beau texte : on dirait des bois tant leur énergie de blanc et noir fait corps avec une typographie elle-même vigoureuse, et qui fait honneur à l'imprimerie Chamerot. L'architecte du livre, le bibliophile qui en a dirigé la fabrication, est M. Raymond Claude-Lafontaine. Le voilà passé maître-metteur en pages. Les soixante-quinze exemplaires mis en souscription, chez Carteret, successeur de Conquet, ont été enlevés.

On remarquera que si la réputation de Lepère était faite depuis longtemps comme illustrateur de journaux, il n'a pu arriver à être adopté comme illustrateur de livres que par l'initiative privée des bibliophiles : Les *Paysages parisiens* d'abord, puis *Paris au hasard*, *Paris vivant*, après quoi Conquet lui demande les *Dimanches parisiens*. Et après les *Foires et marchés normands* il nous donnera un livre d'initiative privée, sur Nantes.

De même un illustrateur très parisien, très vivant, dont l'œuvre sera un jour un document infiniment précieux et recherché : Pierre Vidal. C'est la société des Amis des Livres qui la première lui demanda *Paris qui crie ;* vint ensuite *Paris qui consomme*. Puis tout le monde en voulut : *la Femme à Paris*, *Madeleine-Bastille*, etc. Il va bientôt nous donner un livre avec cent cinquante lithographies sur la « Butte Sacrée », sur le Montmartre contemporain. Les dessins, des plus vivants, formeront sur ce coin de Paris un témoignage singulier ! Vidal s'y est pris à temps.

Et la société des Cent Bibliophiles a mis sous presse les *Fleurs du Mal*, avec illustrations de Rasenfosse.

Et les Amis des Livres, des éditions illustrées d'*Aspasie Cléopâtre, Théodora*, d'Henry Houssaye, et de *La Corde*, de Jules Claretie.....

Henri Beraldi.

BIBLIOGRAPHIE

Les Arts à la Cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503), par M. Eugène Müntz. (Paris, Leroux, 1898, in-4°, avec planches et gravures).

Alors que l'érudition artistique dirigeait ses recherches vers les écoles de l'Ombrie ou de la Toscane, alors que les documents se publiaient sur Venise ou sur Bologne, nous permettant d'embrasser les grandes époques de l'histoire de l'art italien, la Ville Lumière était négligée. C'est un oubli qui étonne : elle aussi cependant avait vu naître et grandir des chefs-d'œuvre, elle aussi avait eu ses Mécènes et son influence, elle aussi avait possédé des artistes — étrangers le plus souvent, c'est vrai — mais qui n'en furent pas moins les illustres ouvriers qu'elle employa et dirigea et dont les noms sont restés liés au sien.

M. Müntz a réparé l'oubli et grâce à son ouvrage, qui porte comme sous-titre *Recueil de documents inédits ou peu connus*, nous possédons le tableau complet de la vie artistique à Rome pendant vingt années.

Trois papes suffisent à remplir le volume, mais de quelle étonnante fécondité de chefs-d'œuvre la Ville ne fut-elle pas témoin sous le règne de chacun de ces grands bâtisseurs qui étaient en même temps, comme on dit, de fins connaisseurs. Voici le palais du Vatican, la villa du Belvédère, la basilique de Saint-Pierre, des ponts sur le Tibre, des églises, des fontaines. Au dehors de Rome comme au dedans, c'est une poussée d'activité fiévreuse et les monuments se dressent et se couronnent. Alors il faut les décorer : les architectes cèdent la place aux peintres et aux sculpteurs ; le Pérugin, Michel-Ange, succèdent à Bramante et à Giuliano de San-Gallo.

Mais qu'était tout cela auprès de la somptuosité de la Cour papale — alors qu'un Innocent VIII payait jusqu'à 100 ducats d'or (plus de 5.000 francs de notre monnaie !) pour une seule canne de brocart d'or. Les brodeurs, les tapissiers et les orfèvres, tous ces collaborateurs des luxueuses fêtes pontificales sont passés en revue par M. Müntz, qui donne aussi des extraits de comptes dans lesquels sont détaillées les dépenses relatives aux fêtes, aux cérémonies du couronnement ou des funérailles des pontifes : on sait le rôle que l'art jouait en ces circonstances et la place importante qui lui était réservée.

Il y aurait bien davantage à dire sur ce savant ouvrage dans lequel, à côté de nombreuses découvertes personnelles, l'auteur a groupé autour de chacun des papes, avec une méthode qui facilite le travail, des documents qu'il n'est pas permis à tous de se procurer. On y trouvera une base pour l'étude particulière des grands monuments de Rome, une juste notion de l'état des arts à la Cour des papes et de leur développement pendant les années les plus marquantes de la Renaissance romaine.

Le dix-huitième siècle. Les Mœurs, les Arts, les Idées. Récits et témoignages contemporains (Paris, Hachette, 1899, gr. in 4°).

Ce beau volume, luxueusement édité, ne porte point la signature d'un auteur : c'est l'œuvre d'une collaboration éclairée qui puisa ses documents un peu à toutes les sources contemporaines. On y chercherait en vain les subtiles psychologies des Goncourt, leur charmante manière de faire valoir les moindres nuances de ce siècle du joli et du poli : ce sont des anecdotes, les unes rééditées, les autres neuves, et cela ne saurait remplacer les ingénieux aperçus des auteurs de *la Femme au XVIIIe siècle*.

Anecdotes de la Cour et des Salons, de Paris et de la Province, anecdotes sur les Arts et le Théâtre, sur les penseurs et les écrivains : il y a tant d'esprit dans ces cinq cents pages qu'on ne les lit pas sans un peu de fatigue !

La seule chose vraiment nouvelle, c'est que, à côté des tableaux de maîtres dont on voit les reproductions partout (tel par exemple le portrait de Marie-Antoinette par Mme Vigée-Lebrun), les auteurs ont choisi pour leurs illustrations, une série très variée d'objets d'art — mobilier, costume, bibelots, etc. — qui, outre qu'ils contribuent à orner agréablement le volume, forment aussi un ensemble utile et qu'on ne pourrait trouver ailleurs puisque ces objets sont empruntés pour la plupart à des collections particulières.

La Caricature et l'Humour français au XIXe siècle, par Raoul Deberdt (Paris, Larousse, 1899, in-8° avec gravures).

C'est un aimable ouvrage, point ennuyeux à lire, qui s'ouvre avec les gracieuses scènes de Debucourt et se ferme sur les mots « rosses » de nos pessimistes dessinateurs fin-de-siècle. A la suite de quelles transformations successives « la petite peinture de mœurs joyeuse ou tendre, satirique ou souriante de ces cent dernières années » a-t-elle ainsi passé du plaisant au sévère ? C'est ce que M. Deberdt nous indique. En quelques pages précises et nettes, chaque caricaturiste se trouve à son tour portraicturé ; on indique son genre, on juge sa valeur, on mesure son influence. Puis, pour commenter la concision forcée de l'aperçu, une suite d'estampes, reproduites avec soin d'après les plus caractéristiques, nous présentent le dessinateur dans les divers aspects de son talent.

Mais ce n'est pas tout. Il y a en ce volume comme un essai de psychologie du siècle d'après l'estampe et la caricature, ces documents de première main où l'historien trouve le geste croqué sur le vif, le mot saisi au vol, la vie entière du moment fixée, avec le détail de ses grandeurs et de ses héroïsmes, de ses plaisirs et de ses folies, de ses bassesses et de ses vices.

Voilà d'où vient l'intérêt du livre de M. Deberdt : non qu'il ait tout dit — chacun de ses chapitres pourrait devenir un volume — mais parce qu'il a su dégager et mettre sous les yeux du lecteur la philosophie spéciale, le caractère distinctif de chacune des périodes de ce siècle agité qui vit se succéder, si proches et si divers : Debucourt, Charlet, H. Monnier, Daumier, Grandville, Gavarni et Grévin !

Émile DACIER.



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le quatrième trimestre de 1898.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Abhandlungen der kœnigl. bayerischen Akademie der Wissenschaften (Munich). — FÜHRER. Les travaux récents sur la Sicile souterraine.

Allgemeine Bauzeitung. N° 2. — SOLDERN. Les monuments de Samarcande.

Allgemeine Zeitung. — Suppl. 59. Rud. KAUTSCH. Les sculptures de la cathédrale de Bamberg.

Alte und neue Welt. Décembre. — Isabelle KAISER. La Riviera au point de vue artistique.

Altpreussische Monatschrift. Juillet-septembre. — EYSENLEUTER. Les couvents des Augustins ermites dans le nord-est de l'Allemagne, en Poméranie, Prusse, etc., et leurs trésors d'art.

Archiv für christliche Kunst. — REITER. L'iconographie chrétienne, les images symboliques de la vierge Marie. — Th. SCHÖN. Le couvent de Lorch. — Otto HAFFNER. Le mont des Oliviers dans l'église de Mengen.

Baukunst. N° 2. — J. NEUWIRTH. La cathédrale de Prague.

Beilage zur Münch. Allgemeine Zeitung (Munich). 15 octobre. — Les monuments artistiques des grands-duchés de Bade et de Hesse.

Beilage zur bayerisch. Kirchgeschichte. N° 5. — L'église de Markt-Brück.

Berliner philologische Wochenschrift. N° 36. — L'*Olympia* de Curtius et Adler.

N° 42. — Le *Forum romain* de H. Thédenat.

N° 43. — Les *Origines de la monnaie* de E. Babelon.

N° 44. — Les *Peintures murales de Polygnote*, de Ch. Schreiber.

N° 45. — P. GIRARD. Le cratère d'Orvieto et les jeux de la physionomie. — O. SCHWAB. Le champ de bataille de Cannes.

N° 46. — Les chapitres de Pline sur l'histoire de l'art avec commentaire, par E. SELLERS. — Le Journal international d'archéologie numismatique de Svoronos.

N° 47. — J.-D. HUDDILSTON. La tragédie grecque expliquée par les figures peintes sur les vases antiques.

Blætter für architectur und Kunsthandwerk. N° 2. — A. MANZ. L'Hôtel du vinaigre (Essig-Haus) à Brême. — STIEHL. Ferrare. — Entrée du palais Prospero de Léoni à Milan. — H. STIEGMANN. Les fonts baptismaux de l'église de Saint-Sébald à Nuremberg.

N° 3. — PEVELING. Kœnigsberg et ses monuments.

Centralblatt für Bauverwaltung. N° 17. — L. HOFFMANN. Comment étudiaient et travaillaient les maîtres de la Renaissance

italienne. — Max BACH. Une pierre tombale trouvée dans la cathédrale d'Ulm. — J. DURM. Les découvertes archéologiques du château de Heidelberg. — E. EHRHARDT. Les anciens clochers de cathédrale du Slesvig.

N° 18. — Fr. PRIES. L'architecte à l'époque de Théodoric le Grand. — P. W. L'architecture du château royal de Berlin et son histoire.

Centralblatt (Literarisches). N° 37. — HAUGET-SIXT. Les inscriptions et sculptures du Wurtemberg.

N° 38. — THIELE. Les ciels dans les tableaux antiques.

N° 39. — ROSMER. L'art décoratif du XIXe siècle. — WILPERT. Les peintres des chapelles du Sacrement dans les catacombes de Saint-Calixte à Rome. — GRAF. La musique allemande au XIXe siècle.

N° 42. — SCHÆFFER. Les monuments artistiques du grand-duché de Hesse. — BROUSSOLLE. La vie esthétique. — SCHŒNEMARK. Les monuments artistiques du grand-duché de Schaumberg-Lippe.

N° 45. — SCHULTZE. Les miniatures italiennes de Quedlinburg à la bibliothèque royale de Berlin.

N° 48. — TSOUTAS et MANATT. L'époque mycénienne.

N° 49. — OTTO. Catéchisme archéologique.

Christliches Kunstblatt. Nos 3 et 4. — KRÆTSCHELL. Nouvelles recherches archéologiques sur les origines de l'architecture gothique.

Nos 4-8. — G. PICKEL. L'église de Saint-Pierre et Saint-Paul à Markt-Brück, près d'Erlangen.

N° 7. — Max BACH. La soi-disant madone de Nuremberg, du Musée germanique. — Fr. WIEGARD. Les statues de bergers sur le sarcophage de Aurélia Hilara à Salone.

Daheim. 5 novembre. — E. HEYCK. L'art dans la république de Saint-Marin.

12 novembre. — W. GERHARD. L'Hôtel royal des Invalides à Berlin.

9 décembre. — K.-N. MATTHIESSEN. La pyramide de C. Cestius à Rome.

24 décembre. — Les horloges et montres au point de vue de l'art. (Article de H. Van Gelderen.)

Dekorative Kunst. Décembre. — VAN DE VELDE. Les verres de Val Saint-Lambert. — F. SCHUMACHER. L'art de la sculpture funéraire.

Dekorative Kunst und Dekoration. Décembre. — L'ameublement décoratif (chaises d'Eckmann, candélabres de Riemerschmid).

Deutscher Hausschatz. N° 3. — Dr A. WURM. Osnabrück.

N° 4. — Sæckingen.

Deutsche Bauzeitung. N° 32. — LAXMANN. La cathédrale d'Upsal. — MAUCHOT. Les monuments d'architecture de Ravenne. — Gustave WOLFF. L'ancienne chapelle de Sainte-Marie à Ludwigstadt dans la Haute-Franconie.

Deutsche Literaturzeitung. N° 36. — BAHR. La Renaissance.

N° 37. — REICHE. Les éléments artistiques dans l'œuvre de Saint-Grégoire de Nysse.

N° 42. — DANNENBERG. Les monnaies allemandes de la période impériale saxonne et franconienne.

N° 44. — O. HŒLDER. Les formes des vases romains en céramique.

N° 45. — LEITSCHUH. Les peintres paysagistes modernes.

N° 48. — WISCHER. Le beau et l'art.

N° 49. — BŒHLAU. Les nécropoles d'Ionie et d'Italie.

Deutsche-Revue. Novembre. — Henri MEISNER. Fragments inédits d'Ernest-Maurice Arndt sur l'art.

Deutsche Rundschau. Novembre. — W. GENSEL. Eugène Delacroix.

Décembre. — O. SEEK. L'exposition de Rembrandt à Amsterdam.

Gartenlaube. 1898-99. 3e livr. — Fred. HOOD. La serrurerie d'art en Allemagne.

Gesellschaft. Novembre. — M. G. CONRAD. Tolstoï et l'art.

Gœthe Jahrbuch. XIX. 2. — P. WEIZSÄCKER. La *Cène* de Léonard de Vinci.

Gegenwart. N° 6. — L'art populaire.

Historisch-politische Blaetter. — KLEIN. Sandro Botticelli.

Jahrbuch des Kœnigl. Preussischen Kunstsammlungen. N° 4. — Ed. DOB-

BERT. L'Evangéliaire de Gosslar (*fin*). — O. V. FALKE. Les hanaps royaux. — H. de TSCHUDI. Le Christ en croix entre Marie et Jean, de Jan van Eyck. — W. BODE. Anciennes majoliques florentines. — P. MULLER-WALDÉ. Léonard de Vinci.

Jahrbuch d. Kunstsammlungen der allerh. Kaiserhauses. N° 19. — Herm. DOLLMAYR. Hieronymus Bosch et la représentation des quatre fins dernières dans la peinture hollandaise des xv° et xvi° siècles.

Jarhbuch der Kunstsammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. — Herm.-J. HERMANN. Miniatures des manuscrits de la Bibliothèque ducale d'Andrea Matteo III.

Katholik. Novembre-décembre. — C.-M. KAUFMANN. Les progrès de l'art religieux et de la théologie archéologique.

Kunstchronik. Herm. EHRENBERG. Cornelius Floris. Un tableau disparu d'Antoine Graf. Les fresques du Ghirlandajo retrouvées dans l'église d'Ogni Santi de Florence

Kirchenschmuck. — BRUNO-QIUTT. L'église de Mariazell et ses œuvres d'art. — A. LANG. Les chambres du pape Alexandre VI.

Kirchliche Kunst. N° 2. — H. SAMSON. Le symbolisme dans l'art.

Kunst für Alle. N° 13. — M. SCHMID. La critique d'art ancienne et moderne.

Kunsthalle n° 3. — GRÜNEWALD. Les copies d'œuvres d'art étrangères comme moyen de critique.

Magasin für literatur. N° 3. — HOFACKER. Les éléments de l'art.

Mittheilungen der k. k. central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmaler. N° 24. — LECHNER. La chapelle de Stanislas dans la cathédrale d'Olmutz. — Les églises en bois.

Mittheilungen d. Gesellsch. für Salzburger Landkunde. N° 38. — Fr. SCHWAB. P. Algyd Everard de Ratenau (1605-1675) bénédictin, mathématicien et architecte.

Monographien zur Weltgeschichte. — Eric MARCKS. La reine Elisabeth et son temps (études d'art).

Museum. Août-septembre. — Le catalogue de Stepanik, collection des monnaies et antiquités (article de Feith).

III. — Paul CLEMEN. Diane de Poitiers et la sculpture française de la Renaissance. — Fred. LIPPMANN. Albert Durer, dessinateur. — Henry HYMANS. Pierre-Paul Rubens. — W. von ŒTTINGEN. Les peintres de portraits en Allemagne au xviii° siècle.

Neue deutsche Rundschau. Novembre. — Lou-Andréas SALOME. Léon Tolstoï et ses vues sur l'art.

Neue Musik Zeitung. (Stuttgart.) N°s 17 et 18. — Bismarck et la musique.

Neue Zeitschrift für Musik. N° 30. — Richard WALLASCHEK. Souvenirs sur Richard Wagner.

N° 33. — Aug. STRADAL. F. Liszt et l'époque actuelle.

N°s 38-39. — Robert HUCH. L'éducation du sens du rythme et de l'ouïe.

Nord und Süd. Novembre. — E. H. SCHMIT. Tolstoï et l'art.

Décembre. — F. RÖSGER. Tunis et Carthage.

Oesterreichische Ungarische Revue. XXIV. N°s 1 et 2. — Henri ZAMBLE. La vie artistique en Bohême sous Charles IV.

Pan. — SIGNOR. La technique des impressionnistes.

Preussische Jahrbücher. Décembre. — H. WEIZSÄCKER. L'exposition de Rembrandt à Amsterdam. — A. PARSON. L'art dans les écoles rurales et parmi les paysans.

Repertorium für Kunstwissenschaft. N° 5. — ZUCKER. Les dessins de Dürer. — CAMPBELL-DODGSON. Jost de Negker. — F.-J. SCHMIDT. L'ancienne église franciscaine de la Sainte-Trinité à Munich. — H. THODE. Le *Dante* de Kraus.

N° 6. — Max WINGENROTH. Fra Angelico. — L. JUSTI. Jacopo de Barbari et Albert Dürer. — D. JOSEPH. Les fresques de Meyde. — W. V. SEDLITZ. Les dessins de Baldung. — F. LIPPMANN. Les anciennes gravures sur bois à Florence. L'iconographie dantesque de Volkmann. — SEIDLITZ. L'exposition de Milan. — Aug. SCHMARSOV. L'ingérence du gothique français dans la sculpture allemande.

Rheinische Blætter für Erziehung and Unterricht. — Heinemann. L'art dans l'école.

Romische Quartalschrift. XI. — Paolo Orsi. De quelques hypogées chrétiens à Syracuse.

XII. — J. Strzygowski. Les monuments chrétiens de l'Égypte. — Un bas-relief en pierre de la collection Golenischeff. — Un peigne en ivoire d'Antinoë. — Le tableau du Christ d'Eléphantine. — La porte de bois dans l'église de Saint-Georges à Kasr-es-Samaa. — Le Christ et l'Annonciation.

Stimmen aus Maria Laach. N° 6. — J. Braun. La cathédrale de Spire.

N° 7. — Gerh. Gietmann. Notes marginales sur les monographies d'artistes (*Künstlermonographien*) éditées par Knackfuss et autres.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. N° 10. — Art. Weese. Les sculptures de Bamberg.

Ueber Land und Meer. N° 4. — C. Wercksnagen. La nouvelle église de Jérusalem. — E. Kleinschmidt. La rue de l'église (Kirchengasse) à Heidelberg.

Ver Sacrum. Octobre. — O.-J. Bierbaum. La gravure sur bois moderne. — Max Morold. Le vrai et le beau dans la peinture moderne.

Novembre. G. Gugitz. Les affiches illustrées. — Les chromolithographies pour les écoles.

Verhandlugen der Vérsammlung Deutscher Philologen und Schulmænner in Dresden (travaux de la session de 1897). — G. Treu. Winckelmann et la nouvelle sculpture.

Vom Fels zum Meer. N° 6. — G. Gronau. La famille des Della Robbia.

N° 7. — G. Winter. La cathédrale de Bamberg.

N° 8. — L'industrie du verre au point de vue artistique.

N° 9. — A. Ruhemann. L'art belge contemporain.

Wochenschrift für klassische Philologie. N° 42. — W. Klein. Praxitèle.

N° 44. — Les constructions sous l'empereur Hadrien.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. 1898. N° 16. — S. Muller. Une cathédrale mérovingienne : l'église du Saint-Sauveur à Harlem.

Zeit. 5 novembre. — R. Muther. Puvis de Chavannes.

10 décembre. — Edw. Grieg. Mozart.

24 décembre. — F. Servaes. Bismarck artiste.

Zeitschrift für bildende Kunst. Nos 8 et 9. — W.-I. Schreiber. Les danses macabres. — G. Bœtticher. Les *Fliegende Blaetter* de Munich et leur histoire. — T. Gœbel. L'institut bibliographique de Leipzig. — Oscar Ollendorff. Le *Prisonnier* de Michel-Ange au Louvre. — F. Laban. Un portrait peint par Rembrandt (portrait de son frère Adrian Hermanz von Rijn) au musée de Berlin.

Zeitschrift für christliche Kunst. XI. N° 5. — W.-M. Schmid. L'étude du modèle dans la première moitié du xve siècle. — Les bas-reliefs en bronze récemment découverts à Kiew. — Beissel. L'évangéliaire du séminaire archiépiscopal de Cologne. — Les *Heures* du cardinal Albert de Brandebourg.

Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer. XXV. — C. Karrentrig. Le monogramme. — Oscar Kuhl. L'art dans l'école.

Zeitschrift für Bauwesen. N° 48. — Ad. Goldschmitt. Le palais des rois normands à Palerme. — Pfeifer. L'architecture en bois de la ville de Brunswick.

ANGLETERRE

Academy. N° 1 385. — W. Armstrong. Gainsborough et sa place dans l'art anglais.

25 novembre. — Le vandalisme à Florence.

17 décembre. — Fowke. La tapisserie de Bayeux.

Antiquary. Décembre. — Sir Stephen Glynne. Les églises de Nottingham, Tamsworth, Ashby de la Zouche, etc.

Architectural Review. Octobre. — W.-E.-F. Britten. L'œuvre de G.-F. Watts. — Alex. Fisher. La renaissance de l'art de l'émailleur en Angleterre. — O.-W. Davis. Les anciens ouvrages en plâtre à Barnstaple

(*suite et fin*). — H. RATBONE. L'exposition de Rembrandt à Amsterdam.

Novembre. — Beresford PITE. L'architecture de Michel-Ange considérée au point de vue de l'art. — W.-E.-F. BRITTEN. L'œuvre de G.-F. Watts (2e *article*). — R. DE LA SIZERANNE. L'art anglais contemporain. — T. R. MACQUOID. Le Roman dans la sculpture en Espagne.

Décembre. — Oliv. BRACKETT. Les coffrets de mariage en Italie. — Ren.-W.-J. LOFTIE. Les arts dans l'Égypte ancienne. — W.-E.-F. BRITTEN. L'œuvre de G.-F. Watts (3e *article*). — Beresford PITE. L'architecture de Michel-Ange (2e *article*). — H.-B. WALTERS. L'architecture en Chypre.

Art Journal. Décembre. — David CROAL THOMSON. La galerie Carnegie à Pittsburg. — A. L'exposition de Rembrandt. — Francis WATT. Picadilly. — GLEESON WHITE. Saltaire. — Ed. PINNINGTON. Robert Scott et ses élèves. — F. MILLER. La décoration en bois marqueté et en bois peint. — William SHARP. Puvis de Chavannes.

Janvier 1899. — A.-L. BALDRY. Robert Sauber. — Miss MARION HEPWORTH DIXON. George Broughton. — GLEESON WHITE. Les impressions en couleurs de tissus à la manufacture de Leek. — J. RANKEN. Tintagel.

Artist. Novembre. — L'œuvre de Gleeson White. — W. FRED. Giovanni Segantini et son œuvre. — F.-C. HEPWORTH. Bayeux et ses tapisseries. — H.-M.-F. Les peintres paysagistes de la Cornouailles. — G.-M ELWOOD. Un intérieur moderne au point de vue décoratif. — Copenhague et sa manufacture royale de porcelaine. – L'œuvre en repoussé d'Edgar Simpson. — Edwin FOLEY. Les dessins et modèles dans le mobilier et l'ameublement. — Harry QUILTER. Le joueur de flûte de Hameln peint par Browning.

Décembre. — Arthur Trevethin Nowell et son œuvre. — Sunny FRYKHOLM. Le verre et la céramique en Suède. — Les dessins de meubles et des autres ouvrages en bois d'ébénisterie.

Atheneum. No 3695. — POGNON. Inscriptions mandaïtes des coupes de Khouabir.

No 3696. — Vestiges de monuments de la Compagnie orientale hollandaise dans la Présidence de Madras. — De la conservation des monuments arabes.

No 3697. — COWPER. Les inscriptions commémoratives de la cathédrale de Cantorbéry. — L'art sacré à Turin.

No 3698. — WILLIAMSON. Les portraits en miniature. — Les temples de Philœ. — Les livres de musique rares à l'exposition de Turin.

No 3699. — La *Léda* de Vinci (article de Eug. MÜNTZ).

No 3700. — DIEULAFOY. Le Château-Gaillard. — La *Léda* de Vinci (articles de Roberts, etc.).

No 3701. — Les pavages romains de Leicester.

No 3702. — Lane POOLE. Le catalogue des monnaies arabes de la bibliothèque khédivale du Caire.

No 3703. — STATHAN. L'architecture dans les poètes.

No 3704. — COLVIN. Une chronique peinte florentine. — 99 dessins de Maso Finiguera, reproduits d'après les originaux du British Museum.

No 3705. — STATHAN. L'architecture moderne.

No 3707. — BLISS. Fouilles faites à Jérusalem.

No 3708. — Em. MOLINIER. Histoire générale des arts appliquée à l'industrie du ve siècle à la fin du XIIIe. (Article de X.) — BARROW. Les sanctuaires dans les îles de la Grèce. — PHILLIPS. Le Titien.

No 3714. — W.-M. ROSSETTI. Fragments de Dante Rossetti. — Cte Michel TYSKEWICZ. Mémoires d'un ancien collectionneur.

Atlantic Monthly. Novembre. — Hugo MUNSTERBERG. La psychologie et l'art.

Cassell's Magazine. Décembre. — A. TOOLEY. Sarah Bernhardt sculpteur.

Chautauquan. Novembre. — S. PARKES CADMAN. Les cathédrales d'Angleterre.

Contemporary Review. Décembre. — C.-I. HOLMES. Puvis de Chavannes.

Cosmopolis. Novembre. — William SHARP. Rembrandt.

Cosmopolitan. Décembre. — Rupert HUGHES. L'art dans le portrait photographique.

Dome. — C.-J. HOLMES. La peinture de genre. — W.-B. YEATS. Une artiste symbolique : Miss Althée Gylès.

Ex libris. Novembre. — Edith Carey. Les *Ex libris* et gravures de Philipse. — Les volumes dépareillés et leurs gravures. — Les *Ex libris* de *Le Marchand*.

Décembre. — Les *Ex libris* de Parker. — W. Bolton. Les armes et armoiries de Sidney Smith.

Expository Times. Janvier. — A.-H. Sayce. L'archéologie dans la Genèse.

Fortnightly Review. Décembre. — J. et R. Pennell. Le centenaire de la lithographie.

Girl's Own paper. Janvier. — Fred Muller. La décoration au patron dans l'ameublement.

Good Words. Décembre. — Chan. Fowler. La cathédrale de Durham.

Janvier 1899. — Sir Wyke Bayles. Lord Leighton, le peintre des dieux.

Great Thoughts. Janvier. — Marie-D. Walsh. Les mémoires de Michel-Ange. — Rev.-John Cuttell. Benjamin West et le *Christ guérissant les malades*.

House. Novembre. — L'art national. — Chippendale. — Le meuble de Chippendale. — L'argenterie des Stuarts.

Décembre. — Le meuble de Chippendale (*suite*). — L'argenterie de la reine Anne.

Janvier 1899. — L'œuvre de C.-F.-A. Voysey. — Le vieux Sèvres. — Le meuble de Heppelwhite.

Idler. Décembre. — Le club des Esquisseurs de Longham : la bonne Bohême.

Lady's Realm. Décembre. — Quelques portraits au pastel de Mme Adrien Hope.

Janvier. — Robert Sherard. L'œuvre de Rosa Bonheur.

Ludgate. Décembre. — W. Le Queux. Les madones de Florence.

Magazine of Art. Décembre. — *La Gerbe d'écume*, d'après H.-J. Draper. — *La couronne d'Angleterre offerte à Richard, duc de Glocester*. — *Guillaume le Conquérant accordant la charte à la cité de Londres*, par J. Seymour-Lucas. — A.-L. Baldry. Herbert-J. Draper. — Gleeson White. Les gravures de Max Klinger. — H.-O. Duyler. Les copistes d'art contemporain en Turquie. — Le monument de Charles Keene. — H. Spielmann. Coïncidences et ressemblances dans les œuvres d'art. — Prince Bojidar Karageorgevitch. Le professeur Repin. — L'art décoratif de Mme de Rudder.

Month. Janvier. — Streeter. Pensées sur l'art d'Ed. Burne Jones.

Monthly musical Record. Septembre. — Edw. Baughan. *Qu'est-ce que l'art?* (A propos des idées de Tolstoï.) — J.-B.-K. Lettre de Brahms à Schumann.

New England Magazine. Décembre. — La décoration du nouvel hôtel de la Congrégation à Boston. — W.-H. Winslow. Le plus grand artiste contemporain de la Prusse, Adolphe Menzel.

New Ireland Review. Novembre. — A.-E. L'œuvre de John Hughes.

Décembre. — W.-P. Coyne. Les travaux de Walter Armstrong sur l'art. — Marion Marshall. L'art de la broderie.

Numismatic Chronicle. W. Wroth. Les jetons d'entrée des jardins du Vauxhall.

Nineteenth Century. Décembre. — M. Charles Robinson. La réorganisation des musées d'art national en Angleterre.

Pall mall Magazine. Novembre. — Gleeson-White. L'œuvre de Fréd. Sandys.

Décembre. — Fréd. Wedmore. Un grand graveur français : Charles Meryon.

Janvier 1899. — George Somer-Layard. Les planches supprimées de Thackeray. — Francis Loow. L'exposition de Rembrandt à Amsterdam.

Parent's Review. Décembre. Rev. C. — V. Gorton. Browning et l'art italien : André del Sarte.

Pearson's Magazine. Décembre. — Les tableaux et leurs peintres. — Norman Hapgood. Un peintre d'enfants : Maurice Boutet de Monvel.

Photogram. Décembre. — Gleeson White. Le saint linceul de Turin.

Reliquary. Janvier. — Fréd. R. Coles. La décoration des quenouilles écossaises. — Miller Christy et W. W. Porteous. Les cuivres intéressants d'Essex. — W. Truman Tucker. Le pavé romain de l'église de Saint-Nicolas dans le comté de Leicester.

Review of Reviews. Décembre. — Clifton HARBY LÉVY. James Tissot et ses tableaux de la vie de Jésus. — Ernest KNAUFF. L'art de James Tissot.

Saturday Review, 22 octobre. — LA Grafton Gallery. L'œuvre de Thoreau.

Scribner's Magazine. Décembre. — H. SPIELMANN. John Ruskin, artiste.

Strand Magazine. Janvier. — J.-H. SCHOOLING. Le *Punch* de 1841-1849.

Studio. Novembre. — A.-L. BALDRY. L'œuvre de F.-W. Pomeroy. — W. RITTER. Le peintre romain Grigoresco. — Gabriel MOUREY. L'art d'illustrer la musique.

Décembre. — A.-L. BALDRY. L'œuvre de Harold Speed. Le cottage de M. Arnold Mitchell à Harrow. — U. ROTH. L'art primitif au Bénin. — James Allan Duncan décorateur et illustrateur. — Gabriel MOUREY. Puvis de Chavannes.

Temple Magazine. Décembre. — Frank FORBES. Harry Furniss et ses cartons.

Janvier 1899. — Frank FORBES. Les cartons de F. Gould.

Windmill. Janvier. — Le nu dans l'art japonais. — A.-W. GOODMAN. La photographie dans ses rapports avec l'art.

Windsor Magazine. Décembre. — John OLDCASTLE. Noël dans le royaume de la peinture.

Winter-Number. Numéro spécial d'hiver (Ce numéro est consacré tout entier aux ex-libris). — Gleeson WHITE. Ex-libris anglais. — Octave UZANNE. Ex-libris français. — Jean CARRÉ. Ex-libris américains. — H.-W. SINGER. Ex-libris autrichiens. — Fernand KHNOPF. Ex-libris belges.

Womanhood. — Sybil CURT. Les plus fameux portraits de femmes dans la Galerie nationale de Londres.

BELGIQUE

Annales du cercle archéologique de Termonde, VI, 2e série. — Napoléon de PAUW. La construction du beffroi de Termonde (1370-1378).

Annales de la société d'histoire et d'archéologie de Gand. T. III. — Herman van DUYSE. Les fresques de la Leugemeete sont-elles un faux ?

Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique. — Henri HYMANS. Un maître énigmatique.

Gerbe. — G. RAMAECKERS. Origines religieuses de l'architecture.

Inventaire archéologique de Gand. N° 5. — L. MAETERLINCK. *L'apothéose de la Vierge*, par Nicolas de Liemackere. — *Le couronnement de sainte Rosalie*, par Gaspard de Craeyer. — *Les cinq sens*, par Théodore Rimbouts.

N° 6. — *Le martyre de saint Blaise*, par Gaspard de Craeyer. — *Vision de sainte Madeleine de Pozzi*, par Théodore Boexerman.

N° 7. — L. MAETERLINCK. *La présentation au temple*, par Pierre-Joseph Verhaghen. — *Saint Sébastien consolé par des anges après son martyre*, par Pierre Thys le vieux. — *Saint Simon Stock recevant le scapulaire*, par Gaspard de Craeyer.

N° 8. — A. van WERVEKE. Le tombeau d'Hubert van Dyck.

BOHÊME

Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Bœhmen. N° 4. — Ad. HORCICKA. Les critiques d'art d'Adalbert Stifter.

ESPAGNE

Ciudad de Dios. 20 décembre. — L. VILLALBA Y NUNOZ. Les archives musicales de l'Escurial.

La Musica religiosa en Espana. N° 29. — CHAMINADE. La musique religieuse comme la veut l'Eglise antique. — Les maîtres de chapelle et organistes de l'église de Ségovie.

N° 30. — MITIJANA. Musiciens espagnols à la cour de Bavière au XVIe siècle.

N° 31. — NOGUERA. La chapelle de Manacor. — CHAMINADE. La musique religieuse (*suite*).

N° 32. — Le concept et la norme de la musique religieuse (article de Rippollès). — MITIJANA. Quelques musiciens de la chapelle

de Philippe II. — CHAMINADE. La musique religieuse (*suite*).

Revista contemporanea. 15 novembre. — E.-L. CHAVARRI. La musique espagnole.

ÉTATS-UNIS

American German Review. Décembre. — Arthur HŒBER. L'art allemand au point de vue américain.

Architectural Record. Décembre. — K. Warren CLOUSTON. Les chaises et chaires antiques dans l'art anglais. — E.-S. GALE. La villa Lante. — Barr FERREE. La cathédrale de Saint-Pierre à Angoulême. — W.-H. GOODYEAR. L'Italie inconnue.

Bookman. Novembre-décembre. — Arthur HŒBER. Un siècle d'illustrations américaines.

ITALIE

Arte. — E. ROCCHI. La roche d'Ostie. — Castel del monte. — TOSCHI. Ambroziana. — Stan. FRASCHELLI. Deux bas-reliefs représentant la légende de sainte Catherine à Santa Chiara à Naples.

Arte italiana decorativa e industriale. — Les fontaines baroques de Rome. — B. LAVA. Un cippe funéraire.

Arte e Storia. — D. BUSCAGLIA. Une œuvre de Donatello à Savone. — FILANGIERI DI CANDIDA. *L'enlèvement d'une Sabine*, groupe en bronze de Jean de Bologne au musée nationai de Naples. — Alf. MELANI. Le monument de Cino Sinibaldi à Pistoie. — Bonino de Campion est-il Bonino de Milan ? Une nouvelle œuvre de cet artiste.

16. — Alfredo MELANI. La femme dans l'œuvre de Michel-Ange. — P. TEDESCHI. Un monument lombard à Trévise. — Pebo BACCI. Manfred d'Alberti, peintre de Pistoie au XIIIe siècle.

17. — Gior. ANNIBALDI. Une œuvre grandiose du peintre Giambattista. — Romolo ARTIOLI. La découverte d'un fragment de Raphaël. — Gust. FRIZZONI. Les tableaux de la galerie royale de Staccarda et d'Augusta.

Ateneo Veneto. — A. MARCHESI. Venise en 400 et au commencement de 500.

Bessarione. N°s 25-26. — Biographie d'un personnage politique de l'Egypte ancienne écrite sur sa statue au musée égyptien du Vatican

Civitta cattolica. N° 1147. — Un tableau récemment découvert et attribué à Raphaël.

Gazetta musicale (Milan). N°s 28-30. — BUTTARA. Jean-Jacques Rousseau et la musique française de son temps.

N° 29. — GASPERINI. Les concerts orchestraux du duc de Ferrare. — MARESCOTTI. Le *Roméo et Juliette* de Berlioz.

Napoli nobilissima. Octobre. — L. DE LA VILLE-SUR-YILON. Le pont de la Maddalena. — FASTIDIO. L'exposition de Turin. — E. ROGADEO DE TORREQUADRA. L'art au tribunal dans le XVe siècle.

Novembre. — L. SALAZAR. Inscriptions du musée de Naples exposées dans le couvent de Saint-Martin. — A. FILANGIERI DI CANDIDA. Les peintures de Marco del Pino dans la pinacothèque nationale et dans d'autres galeries à Naples. — A. COLOMBO. Le Château de l'Œuf au XVIIe siècle, sous les Bourbons et en 1799. — G. CECI. Deux architectes napolitains de la Renaissance.

Décembre. — La chapelle de Saint-Jean de Pappacoda. — A. COLOMBO. Le Château de l'Œuf. — Les chaires de Saint-Pierre et du Sauveur. — Les châteaux de la Terra di Bari.

Nuovo Bolletino di Archeologia Cristiana. — G. ELISE. Un sarcophage chrétien du IVe siècle trouvé à Pérouse au XIVe siècle et ayant servi de sépulture au bienheureux Egide d'Assise.

Nuova Antologia. 1er novembre. — P. MOLMENTI. Un sculpteur de Brescia en France au XVIIe siècle.

16 novembre. — G. CHECCHI. Le nouvel opéra de Mascagni.

10 décembre. — L. BELTHAMI. L'Exposition de Rembrandt à Amsterdam.

Rassegna bibliografica dell' arte italiana. — L'hôtel des Malatesta à Fano. — G. COSTELLANI. Pierre de Fano médailliste.

Rassegna di antichita classica I. —

Th. Reinach. Sur la valeur relative des métaux monétaires dans la Sicile grecque. — L. Schwabe. Les monnaies alexandrines.

Rassegna nazionale. 16 novembre. — G. Bertolini. L'Exposition de Turin.

Rivista musicale italiana. N° 4. — M. Brenet. Notes sur l'histoire du luth en France. — B. Sincero. La sonate de Ph.-Emmanuel Bach. — H. Buffenoir. Mozart en France. — C. Somigli. Le théâtre royal de l'Opéra à Monaco de Bavière et son répertoire. — G.-F. Foschini. La musique à l'Exposition générale italienne de Turin en 1898. — E. Schoultz-Adaiewsky. Quelques mots à propos de l'oratorio. *La Résurrection de Lazare* de Don Perosi.

Rivista moderna di cultura. Novembre-décembre. — L. Capuana. Qu'est-ce que l'art? (réponse à Tolstoï). — L. Roncoroni. La musique et l'émotion (critique des théories artistiques de Richard Wagner).

Umbria (Pérouse). Nos 10 et 11. — Lanzi. L'iconographie franciscaine.

JAPON

Hansei Zasshi. XIII. N° 1. — Fukuchi. La sculpture et les ouvrages d'art en métal des anciens Japonais.

PAYS-BAS

Elzeviers Geillustreerd Maandschrift. Novembre. — A.-L. Koster. L'œuvre de J. Hoynck van Papendrecht. — Max. Rooses: Rubens paysagiste. Un paysage de Rubens à la National Gallery de Londres.

Décembre. — Bulée. Siebe ten Cate et son œuvre.

Gids. Novembre. — Jean Veth. Notes sur Rembrandt.

Oud Holland. N° 16. — Haverkorn van Ryswyk. Joost van Geel. — Van de Velde le vieux, sa vie et son œuvre. — J.-Murray Bakker. Les portraits provenant de la famille Honselaarsdijk (au musée royal d'Amsterdam).

Woord en Beeld. Novembre. — G.-H. Marius. Un artiste néerlandais : Albert Neuhuys.

PAYS SCANDINAVES

Finsk Tidskrift. N° 3. — Erdmann. Tolstoï et l'art.

Kringsjaa. 15 novembre. — Burne-Jones et Puvis de Chavannes.

Kunstbladet (Copenhague). — Andrea-Aubert. Les Pinturrichio des Stanze Borgia.

Nordisk Tidskrift. N° 7. — D. Wrangel. L'art dans les Pays-Pas.

Ord och Bild. — Ellen Key. L'œuvre critique de Diderot. — Frigga Carlberg. Ruskin. — C. Nordensvan. L'œuvre de Constantin Meunier.

Samtiden. Nos 6 et 8. — Jac. Ahrenberg. L'architecture russe. — Aimar Grœnvold. Le festival musical de Bergen.

Tilskueren. Novembre. — Nic. Lutzhoef. L'Exposition de Morskand.

SUISSE

Allgemeine Schweizer Zeitung. — Une restauration modèle et les trouvailles faites au château de Chillon.

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. — Lindner. Découverte de sépultures romaines à Bâle. — R. Durrer. Les ruines d'Attinghausen.

Katholische Schweizer. Blætter. — L'église de Beromunster et ses trésors d'art.

RUSSIE

Revue byzantine russe. 1 et 2. — Aïnalow. Le fragment du diptyque de Ravenne de la collection du comte Crawford. — O. Vulf. L'église de Sainte-Sophie à Constantinople. — Ch. Diehl. L'Afrique byzantine (article de Vasiliev).

Le Gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



DEUX IDÉALISTES

GUSTAVE MOREAU ET E. BURNE-JONES



Trois grands deuils successifs ont découronné en peu de temps, des deux côtés de la Manche, l'école de peinture contemporaine. Gustave Moreau, Burne-Jones, Puvis de Chavannes sont entrés dans le néant et dans l'Histoire, nous laissant encore tout illuminés par le sillage subsistant de leur glorieux souvenir. Seuls restent debout encore, de ces quelques rares songeurs qui ont tenu haut, à travers toutes les vicissitudes du siècle, le flambeau apollonien de l'idéal et du rêve, dans sa villa écartée de Fiesole, Böcklin, le créateur panthéiste de cet Olympe trivial, exubérant et farouche de demi-dieux primitifs, nés de la terre et des eaux,

et, dans son jardin de Little Holland House, l'auguste figure du vieux Watts, sculptant d'une main fiévreuse, mais vaillante, d'octogénaire, la statue équestre colossale de la « Physical Energy ».

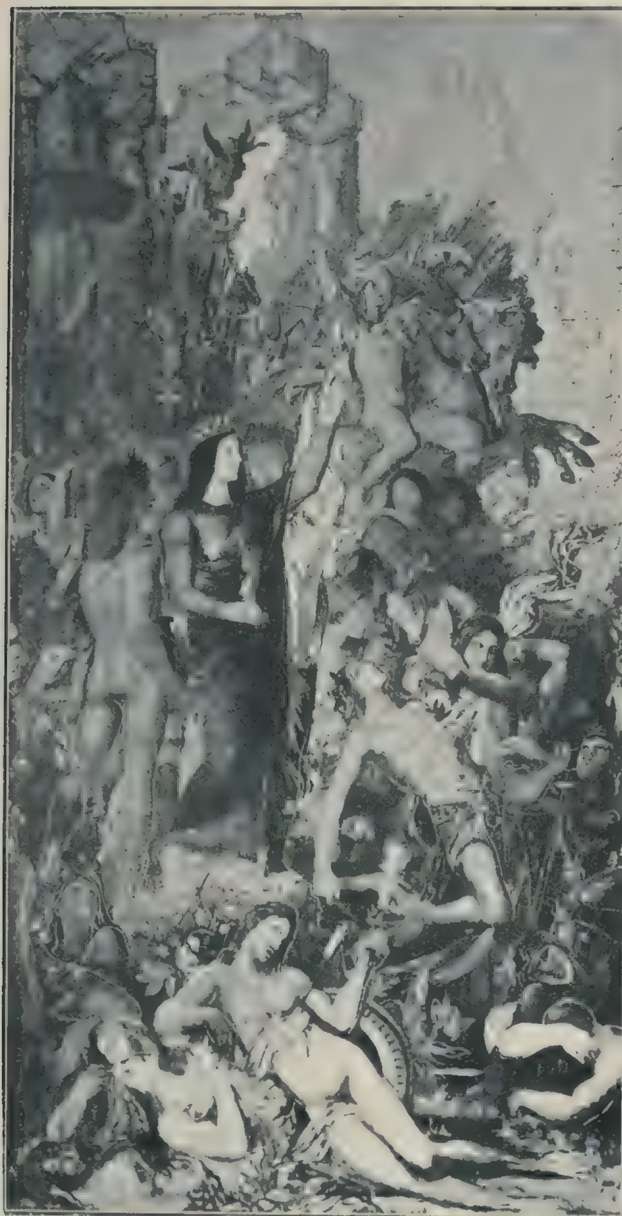
De ces trois grands disparus, Puvis de Chavannes est le mieux connu de nous. Pendant près de quarante ans, dans son inébranlable sérénité, malgré les sarcasmes imbéciles et les attaques stupides, comme, plus tard, devant le flot montant des hommages de reconnaissance et de vénération, il a couvert les murailles de nos principaux édifices de nobles fictions qui font l'enchantement de nos yeux et de nos esprits. Nous avons vécu jour pour jour sa pensée et son rêve ; il ne nous laisse rien d'ignoré.



Fleur mystique
(Dessin)

Il n'en est pas de même de Gustave Moreau ni de Burne-Jones. Le premier, écœuré de la promiscuité hasardeuse des expositions, dédaigneux des suffrages ou des critiques de la foule, s'était étroitement muré depuis près de vingt ans dans une orgueilleuse solitude. Il avait pris à tâche de se faire oublier, vivant pour son rêve, ne laissant échapper que de loin en loin, discrètement, quelque précieux ouvrage en faveur d'un très petit nombre d'amateurs privilégiés. Pour beaucoup de ses contemporains, il n'était plus qu'un souvenir ou même qu'un mythe, lorsqu'un événement fortuit de sa vie, sa nomination de professeur d'un atelier de la rue Bonaparte, vint le mêler aux courants actifs qui dirigent l'art depuis ces dernières années et faire de son nom le mot d'ordre d'un renouveau idéaliste.

Son enseignement à l'École des Beaux-Arts, conçu ainsi qu'un véritable apostolat, avait exercé non seulement sur ses propres élèves, mais sur ceux des ateliers voisins, une véritable fascination et, vers la fin de sa carrière, comme il était suivi de ses disciples qui imitaient son œuvre, pour ainsi dire sans la connaître, son prestige grandit tout d'un coup en même temps que le mystère de son art à peine deviné intriguait davantage le public.



TYRTÉE (Tableau)

La large et intelligente libéralité de Charles Hayem qui a enrichi le Luxembourg de quinze des plus rares ouvrages du maître, l'exposition annoncée des

merveilles conservées par quelques amateurs, l'ouverture prochaine du musée Gustave Moreau, organisé avec une piété touchante et une sollicitude très éclairée par l'ami et le confident intime de G. Moreau, M. Rupp, vont nous faire pénétrer jusqu'au fond de cette âme mystérieuse dont la poésie fastueuse, aiguë et pénétrante a réveillé en nous le sens de la vie intérieure et le goût du merveilleux.

En ce moment même vient de se clore à Londres, une manifestation parallèle en mémoire de sir Edward Burne-Jones. Ses admirateurs et ses amis ont réuni au Burlington Club et à la New Gallery une exposition des principaux chefs-d'œuvre du maître anglais, de ses dessins et de ses esquisses. C'est une répétition définitive de l'exposition si brillante qui fut organisée déjà en 1893.



Hésiode et les Muses
(Dessin.)

Une dernière fois, l'exquis poète de l'*Amour dans les ruines*, du *Roi Cophetua*, du *Chant d'amour*, des histoires de *Persée* et de *Pygmalion*, aura pu être attentivement suivi par le public anglais dans l'ensemble de son rêve. Mal connu chez nous, bien qu'il eût exposé, à toutes nos grandes expositions décennales, des œuvres qui s'imposèrent à l'attention du petit nombre des curieux vraiment épris d'art, et connu seulement depuis quelques années par quatre ou cinq tableaux qu'il envoya au salon du Champ-de-Mars, il ne força ce qu'on peut appeler les portes de la grande publicité qu'en raison de l'engouement factice, hélas ! et bien passager, qui se manifesta sur son nom, grâce à la coïncidence, avec ses envois, du petit mouvement idéaliste qui s'était développé dans la jeunesse, et aussi grâce à la mode, qui commençait à s'implanter chez nous, de l'art mobilier de son ami William Morris.

Il nous a donc paru intéressant de rapprocher ces deux belles figures de Gustave Moreau et de Burne-Jones, qui s'appréciaient mutuellement et entre lesquelles existe plus d'un rapport conscient ou involontaire, persuadé que ce rapprochement permettrait peut-être de les mieux connaître l'un et l'autre et nous aiderait à comprendre le caractère de l'idéalisme et de son expression plastique dans le génie des deux nations.



I. GUSTAVE MOREAU

C'est dans son ancienne maison paternelle, située rue de la Rochefoucault, transformée récemment en un hôtel assez modeste d'apparence, que Gustave Moreau avait présidé, de son vivant, à l'aménagement de cette accumulation déconcertante de grandes toiles inachevées, d'ébauches, de dessins, d'aquarelles, d'études, de notes, ouvrage préparé pour l'occupation de plusieurs vies d'homme et dont l'indication seule, en ses 7.000 dessins, et 800 peintures ou aquarelles, nous laisse muets d'étonnement en face du labeur assidu d'une existence dont les heures ont, toutes, été remplies. Aussi, en entrant dans cette maison, est-on gagné aussitôt par un sentiment indéfinissable que les anciens eussent comparé à cette sorte d'effroi sacré dont on est saisi en entrant dans un temple.

Et c'est bien un temple, en effet, élevé à je ne sais quelle étrange religion idéale, formé de toutes les mythologies, de toutes les théogonies confondues, mais d'où s'exhale, comme en un verbe unanime, une leçon d'une haute signification morale.

Au premier aspect, on est d'abord ébloui par cette splendeur sombre et farouche. Puis, devant tout cet inachevé, ce monde en quelque sorte chaotique, cette vie en gestation perpétuelle brusquement arrêtée par la mort, on est pris d'une profonde mélancolie. Car ce spectacle est vraiment d'une grandeur pleine de tristesse; il montre avec une singulière éloquence l'impuissance de l'homme à embrasser entièrement l'étendue de son rêve et l'imprudence qu'il y a à ne pas savoir limiter le champ de ses ambitions.

En même temps, cette intelligence active, inquiète, constamment éclairée par une curiosité insatiable, a touché à tant de sujets, a puisé à tant de sources, a remué tant de formes et d'idées, qu'à vouloir la suivre on est rompu de l'effort et de la tension continus qu'elle exige de nos facultés. Après la première visite on sort tout écrasé.

On éprouve même — pourquoi ne point l'avouer? — une sorte de vague déception. C'est que, partant de ce qu'elle connaissait déjà, notre imagination a travaillé sur tout ce mystère, aidée en cela par la littérature qu'a enfantée l'œuvre de Gustave Moreau. Car on a écrit beaucoup sur lui et peu d'artistes

aidaient mieux que lui sans doute à des développements littéraires, par son singulier pouvoir de secouer la torpeur de nos facultés imaginatives, de stimuler notre cerveau, d'évoquer des mondes ou de réveiller des souvenirs.



LÉDA (Tableau)

Aussi a-t-il prêté à toutes sortes d'élucubrations plus ou moins fantastiques, fournissant à quelques écrivains particulièrement doués, l'occasion d'admirables virtuosités. Et l'on a abusé un peu de notre ignorance pour nous surprendre et nous égarer. Nous nous sommes laissés griser par la sonorité des mots. C'est ainsi qu'on nous a présenté un Gustave Moreau fort romantique et fort étrange, et dépeint son œuvre comme épanoui sous je ne sais quelle

inspiration sadique, et, ainsi qu'on l'a dit en termes moins mesurés, sous l'action d'une sorte de folie solitaire.

Aujourd'hui que nous avons pénétré tout son œuvre et que les richesses



Etude a la Sanguine pour les « Suivantes infidèles »
(Tableau non exécuté)

de son atelier nous ont permis d'analyser sûrement le mécanisme de sa pensée, nous avons le droit de protester contre ce portrait peu ressemblant.

La figure de Gustave Moreau perdra peut-être de son caractère fabuleux à voir s'évanouir toutes ces légendes, mais on lui rendra un plus juste hommage en l'admirant avec la conscience plus exacte de sa volonté et de son effort et en dégageant, sans les dénaturer, son idéal et son enseignement.



SALOMÉ (Dessin)

Non; certes! Gustave Moreau ne fut point une sorte de sensualiste étrange et troublant, lubrique et névrosé, fasciné par le vertige de l'érotisme, hanté par les symboles des perversités et des dépravations. Son œuvre n'a pu produire cette impression inattendue que sur l'hystérie morale, la déséquilibration morbide de notre temps. Ce grand illuminé, si l'on veut le nommer ainsi, fut doué, sans doute, d'une façon exceptionnelle, d'un don d'intuition, d'un véritable sens divinatoire, qui en faisaient un grand visionnaire. Mais nul ne donna le sentiment plus intense d'une intelligence particulièrement compréhensive, réfléchie, cultivée, étroitement disciplinée, en un mot, d'un « cerveau ».

Un mot précieux, cueilli dans les notes que réunit religieusement M. Rupp et qu'il est regrettable qu'une clause du testament interdise de publier, nous est un indiscutable témoignage de son absolue possession de soi : « Mon plus grand effort, mon unique souci, écrit-il, ma préoccupation constante est de diriger le mieux que je puis, cet attelage si difficile à conduire d'un pas égal, mon imagination sans frein et mon esprit critique jusqu'à la manie. » Personne ne pouvait mieux le juger.



Salomé dansant
(Dessin)

Que nous le surprenions, en effet, dans la poursuite de son idéal ou dans la recherche de ses moyens d'expression, nous trouverons partout la même dualité de facultés contradictoires qui s'équilibrent mutuellement.

C'est à l'heure de l'inspiration que son imagination prend son plus large essor, comme c'est au moment de la création qu'apparaît cette faculté d'analyse, qui se dresse inquiète, anxieuse, pesant tout, contrôlant tout, opposant aux velléités d'indépendance de l'imagination sa force de discussion et de résistance.

Il n'est point de temps, de cieux que n'embrasse sa pensée, pas de régions qu'elle n'explore, se perdant dans les profondeurs du passé, s'égarant dans les infinis du rêve. Mais il a un besoin indispensable de merveilleux, aussi dédaigne-t-il la réalité et ne se plaît-il guère à respirer que l'atmosphère surnaturelle du monde imaginaire des héros, des divinités, de la Fable. Il a sans doute une prédilection marquée pour certaines formes de civilisation : l'antiquité grecque, dans le recul des siècles, à cet âge d'or où l'homme, heureux dans ses horizons bornés, est roi du monde, ou, du moins, le dispute aux dieux, et l'Orient, avec tout ce que les races privilégiées de ces pays exotiques ont apporté, au trésor de l'esprit humain, de poésie profonde et farouche, subtile et délicate. Il se plaît à retrouver tous les anciens avatars de l'homme d'aujourd'hui à travers les caractères de ces deux grandes races aryenne et sémitique qui nous ont donné, l'une l'idéal de raison et de beauté, l'autre celui d'amour et de sacrifice, et dont les civilisations confondues ont formé la nôtre.

Aussi, la mythologie des Héllènes, le grand livre immortel des Hébreux, la légende sacrée des Évangiles forment-ils la triple source inépuisable de son inspiration coutumière. Tantôt il s'abreuve séparément à chacun d'eux, tantôt il semble mêler leurs cours. Mais, qu'il le veuille ou non, ils se pénètrent mutuellement, de telle sorte que, par exemple, pour les religions grecques, il fait saillir dans ce rapprochement avec le monde biblique toutes leurs subsistances orientales, somptueuses et un peu barbares, et il les attendrit en même temps, d'une teinte de mélancolie, sous le reflet caressant de pitié et d'amour que répand le voisinage des légendes chrétiennes.

Avec une compréhensivité pénétrante d'homme moderne, sur la pensée duquel ont passé les grands bouleversements de l'Histoire et de la Science, il établit des rapports étroits entre les hommes d'autrefois et ceux d'aujour-

d'hui, constatant qu'il n'y a rien de changé dans les grandes idées de l'humanité, si ce n'est la forme des images. Le fond des vérités est le même à travers tous les temps. Aussi montre-t-il une intelligence particulière des



L'Enfant prodigue

(Tableau)

mythes, qu'il s'efforce de relier, à travers les diverses civilisations, pour leur faire exprimer, sous leur symbolique différente, leur même enseignement moral. Dans la curiosité de Sémélé, tentée par Junon, qui veut connaître le Dieu face à face, nous retrouvons la curiosité d'Ève, tentée par le serpent, qui mord au fruit de l'arbre de la science. Et c'est encore ici

Pandore, la première femme, chez les Grecs, qui répand tous les maux sur l'humanité, comme fait Ève, la première femme, chez les Hébreux. Il rapprochera Prométhée de Jésus. Léda et le cygne, dans la communion voluptueuse et sacrée de ces deux blancheurs entre la divinité et l'humanité, évoqueront dans sa pensée le miracle chrétien d'union chaste entre le Saint-Esprit et la Vierge Marie.

S'il se plaît, avec un sens aigu et raffiné de poète et d'artiste, à réveiller toutes ces images, il s'attache surtout à les ressusciter pour nous, telles qu'elles nous semblent s'être formées dans le cerveau des peuples d'autrefois, qui en comprenaient la signification religieuse. Et c'est surtout à cette signification elle-même qu'il s'intéresse particulièrement. Car, si G. Moreau croit à la magie et à la puissance de l'art, il ne conçoit point un art qui n'a rien à dire ; il veut que le sien soit le véhicule magnifique de sa pensée, le miroir précieux et fidèle des troubles et des aspirations de son humanité, qui est celle de son temps. Il professe donc une sorte de philosophie personnelle, singulier mélange d'anthropomorphisme et de panthéisme, de stoïcisme et de bouddhisme, teintée par ce qu'il y a de fatal dans les religions antiques et orientales, d'attendri et de consolant dans le mystère chrétien. Ou, si l'on veut, c'est plutôt encore une sorte de contemplation attentive et passionnée du monde moral par un voyant placé très haut.



Plantes marines
Étude pour la Galatée
(Aquarelle)

Suivons-le maintenant dans le choix de ses sujets de prédilection ; G. Moreau nous y dévoilera les principes fondamentaux de son idéalisme.

Ce qui fait sa personnalité, c'est qu'il est à la fois, indissolublement, un poète et un artiste. Aussi, chemin faisant, l'artiste qui est en lui s'attarde-t-il quelquefois, avec un dilettantisme précieux, à se récréer devant des motifs purement pittoresques qui n'ont d'autre intérêt bien précis que leur propre charme, l'élégance de leur arabesque, l'harmonie de leurs colorations, la

suavité de leur vision, la grâce, le caprice et l'imprévu de leur décor. Sans doute, tous ces morceaux où sa fantaisie se déploie plus librement, sont-ils loin d'être indifférents dans son œuvre. Pour être d'une signification moins profonde, ils sont, par contre, d'un esprit moins tendu et nous plaisent sans effort. Ils se rencontrent à toutes les époques de sa vie, soit comme essais techniques, soit comme délassements de son cerveau, et, peut-être davantage à ses débuts, alors que sa pensée n'a pas encore conçu un plan bien défini de son univers intérieur. Mais bientôt nous le voyons obéir à certaines préoccupations constantes qui, sous les formes diverses des prétextes nombreux empruntés à ses sources habituelles d'inspiration, ont pour but d'exprimer les mêmes conceptions morales.



Fée au Griffon
(Tableau)

Ces sujets peuvent se répartir sans trop d'arbitraire en quatre catégories : 1° le *Cycle de l'Homme ;* 2° le *Cycle de la Femme ;* 3° le *Cycle de la Lyre ;* 4° une catégorie de hautes généralités se rattachant indistinctement à l'ensemble de son inspiration et dans laquelle on pourrait encore trouver une sorte de *Cycle de la Mort*.

Par le Cycle de l'Homme, il faut entendre le Cycle de l'héroïsme. L'homme, dans son acception la plus haute de héros, de conducteur de peuples, de prophète, de messie, de martyr et de demi-dieu, représentant le principe du bien, l'esprit de générosité, de dévouement et de sacrifice. Œdipe, Jason et Thésée, Hercule et Moïse, Prométhée et Jésus, saint Jean-Baptiste et saint

Martin, tous les beaux téméraires, les grands incompris, les sacrifiés volontaires, se coudoient et se reconnaissent dans ce monde irréel et merveilleux qui leur appartient à tous et d'où jaillit du charnier sacré de renoncements, d'abnégations, de résignations, d'humilités et de sacrifices, en une touffe puissante et sanglante, la *Fleur mystique*, portant, au haut de sa tige, cette jeune et chaste figure de Vierge tenant la croix, que vient visiter l'oiseau céleste.



NESSUS (Tableau)

La Femme, c'est la puissance de la Beauté, victorieuse des dieux eux-mêmes. Vénus sortant des flots, sa nudité ruisselante, éblouissant les pêcheurs primitifs et sauvages qui en subissent déjà l'impérieuse domination. C'est Europe et Léda et Sémélé, les incomparables mortelles qui ont blessé la divinité la plus haute. Mais c'est aussi, dans la beauté, tous ces germes fatals qui détournent les héros de leur voie et les précipitent dans l'abîme de l'erreur et du crime. C'est le principe inconscient du mal, l'esprit de curiosité et de convoitise, le symbole de la perfidie et de la luxure, de la vanité et de la cruauté déguisée. C'est Ève et c'est Pandore, c'est Lucrèce et Messaline, Suzanne et Bethsabée, Salomé et Dalila. C'est le *Triomphe d'Hélène*, Hélène dont la beauté heurta les peuples en longues et sanglantes mêlées; Hélène, si belle et si touchante par sa beauté et par ses larmes, que ses ravisseurs, en la voyant passer, l'admiraient sans aucun regret des maux qu'elle leur causait et comprenaient que leurs ennemis pussent accepter toutes les souffrances pour une telle créature. Ce sont aussi les monstres impénétrables ou séducteurs, le Sphinx et les Sirènes



Sainte-Cécile (Aquarelle)

et les *Chimères*, cette vaste et étrange composition inachevée sur laquelle il a formulé, dans ses notes manuscrites, tout son résumé de sa conception pessi-

miste de la Femme, la « Femme, dans son essence première, l'Être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous la forme de séduction perverse et diabolique », qu'il enferme dans une « enceinte satanique », dans le « cercle des vices et des ardeurs coupables ».



Le Lion amoureux (Dessin)

Je ne connais pas assez la biographie intime de Gustave Moreau pour savoir quelles étaient exactement ses préférences littéraires. Mais, dans cette opposition fortement contrastée des deux natures de l'Homme et de la Femme, on retrouve la conception amère, développée en vers d'une si grave et si hautaine mélancolie, dans *la Colère de Samson* d'Alfred de Vigny. Ce n'est pas le seul point de similitude entre ces deux grands songeurs solitaires, qui se détournaient de la Nature indifférente pour contempler « la majesté

des souffrances humaines ». La troisième catégorie des compositions de Gustave Moreau, celle que nous appellerions le *Cycle de la Lyre*, semble encore rapprocher ces deux nobles esprits.

La Lyre, c'est pour Gustave Moreau l'emblème rédempteur d'une religion



Médée et Jason (Tableau)

nouvelle, que ses prêtres élèvent au-dessus de l'Humanité comme Jésus a élevé sa croix. C'est le signe divin de la religion du Verbe, de l'Esprit pur, annonçant le règne de l'Idée qui doit couronner le progrès humain. Cette religion a aussi son Messie, ses apôtres, ses pontifes et ses martyrs. C'est Apollon, le Dieu porte-lumière, assis sous les bouquets de laurier du Par-

nasse qui, le chef rayonnant de clarté, le front soucieux, l'œil plongé dans le lointain du rêve ou dans les profondeurs de la vie intérieure, envoie les Muses répandre par le monde la propagande du Beau et de l'Esprit. Et nous les retrouvons ailleurs, le dieu de splendeur, de mesure, d'ordre et de beauté, écorchant Marsyas ou chassant les satyres, symbolisant ainsi la conquête de l'intelligence sur la barbarie ; et ce groupe enchanteur des jeunes Muses, marchant dans un rythme égal en faisceau pressé, portant près des hommes leur glorieux apostolat. Et ce sont ses héros et ses martyrs, ses conquérants et ses civilisateurs : Orphée, Tyrtée, Hésiode, Sapho, victime de l'amour, et la grande figure hébraïque du vieux roi psalmiste, David, au soir de la vie, et sainte Cécile, convertissant ses bourreaux comme ses précurseurs anciens charmaient les bêtes ; et il faut ajouter à cette série prophétique une courte suite tout à fait charmante de petits sujets empruntés à l'inspiration des miniatures persanes et exécutées dans leur même goût rare et exquis : des *poètes* et des *chanteurs*, et de délicieuses *péris*, comme celle du don Charles Hayem, et des poétesses persanes ou indiennes, en de doux paysages rosés, sertis dans de capricieux encadrements orientaux. Et tout ce cycle se résume, à son tour, en une composition synthétique particulièrement expressive : *Les lyres mortes*, d'où s'exhale de tous ces instruments brisés et de ces voix éteintes le chant vainqueur qui doit conduire l'Humanité.

La dernière catégorie de sujets comprend des compositions générales ou même des motifs particuliers, les uns et les autres susceptibles de porter un enseignement moral plus ou moins direct. C'est, dans le genre des compositions de ses confrères britanniques, Ed. Burne Jones ou Watts, qui ont beaucoup exploité ces hautes allégories poétiques : *la Débauche et ses violences, l'Amour vainqueur de la Mort, l'Ange de la Mort, le Jeune homme et la Mort*, dont la mélancolique allégorie en mémoire de son ami Chassériau est bien connue aujourd'hui par la répétition à l'aquarelle de M. Ch. Hayem, et des scènes plus anecdotiques : la Mort au milieu d'un tournoi ; des amants qui voient passer une Parque, ou bien les paraboles éternelles de l'Enfant prodigue ou du Bon Samaritain. Cette série, dont la plupart des sujets sont consacrés à la Mort, rappelle plus spécialement les représentations symboliques des Giottesques du Campo Santo ou des Allemands et des Flamands du xve siècle.

Tel est donc l'exposé synthétique et concis de sa compréhension du monde moral. Son imagination, nous le voyons, si exaltée qu'elle paraisse,



Le Poète voyageur
(Tableau)

si vagabonde qu'il la croyait lui-même, tourne toujours invinciblement autour des mêmes pivots de sa foi idéaliste et ses diverses inspirations viennent

s'engager, on dirait presque méthodiquement, dans le sens de certaines directions accoutumées.

Mais c'est maintenant, au moment de la réalisation de son rêve, de l'expression concrète de ses idées, qu'apparaît la règle inexorable de sa raison



VENISE (Aquarelle)

et de son jugement qui vient discipliner tout son beau désordre prophétique. Comment procède-t-il dans l'élaboration de son sujet ? — Il semble employer, suivant l'état de son esprit, deux méthodes tout opposées.

Tantôt, frappé par la donnée poétique d'un thème dont il perçoit aussitôt les apparences contingentes et les conséquences doctrinales qu'il comporte, il entre jusqu'au fond de son rêve, le voyant et le vivant ; puis, s'animant et s'exaltant dans la fièvre de la gestation, il s'assied, le plus souvent, devant



Gustave Moreau pinx. Lavallez sc.

STE ELISABETH DE HONGRIE

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Porcabeuf, Paris

son cahier de notes, la plume à la main, et là, comme se parlant à lui-même, il fixe sa pensée, localise la scène, analyse tous les éléments qui la composent, et qui chacun ont leur valeur, s'éloignant peu à peu du fait, pour lui toujours vulgaire et indifférent, pour arriver à la signification supérieure qu'il renferme ; il étudie la psychologie de ses personnages, les établit chacun à son plan, remonte à leur représentation symbolique, s'arrête à leurs ornements, à leurs costumes, dispose tous les accessoires dont aucun n'est indifférent jusqu'à ce que son sujet se soit implanté dans son esprit et devant ses yeux, avec sa haute portée générale entièrement dégagée, sous l'aspect d'une vision définitive, qu'il ne reste plus qu'à fixer. Rien n'est instructif comme de lire, dans ces papiers voués au silence, mais que l'obligeance de M. Rupp veut bien quelquefois communiquer, les notes relatives à la conception des *Filles de Thespius*, de *Sémélé*, des *Argonautes* ou des *Chimères*. Moreau s'y explique tout entier.

Tantôt, procédant d'une manière inverse, il surexcite son imagination par l'appel de tons dont les assemblages suggestifs éveillent, dans son cerveau éminemment impressionnable de créateur, des sensations qui se révèlent immédiatement sous les aspects concrets d'un riche symbole. Ici donc, c'est la magie de l'art qui opère, le mystère de la couleur qui agit. Il suffit, comme on pourra le voir par certaines pochades en apparence incompréhensibles de son atelier, de quelques tons fortuitement rapprochés sur une palette ou juxtaposés sur un panneau, pour qu'il saisisse dans ce contraste ou dans cette harmonie le sens expressif d'un langage particulier. Il recueille soigneusement ces notations volontaires ou imprévues, les complétant dans le sentiment qu'elles évoquent, voyant de ses yeux lucides se dégager lentement la forme de son rêve, ainsi que, la nuit, de ces cercles d'or, d'améthyste ou de topaze qui se mêlent et se brouillent dans l'ombre de nos yeux fermés, se dégagent peu à peu les formes d'un songe, éclos sous l'impression qu'ils ont fait naître.

Nous n'avons point voulu étudier ici, en parlant de Gustave Moreau, ni sa formation, ni ses origines, ni sa technique. C'est un sujet qui a déjà été traité plusieurs fois avec talent, notamment, dans cette revue, dans les brillants articles de M. Paul Flat[1], mais, puisque nous avons entrepris de caractériser la

[1] Voir les numéros des 10 janvier et 10 mars 1898, p. 39 et 231.

nature de son idéalisme et d'observer le fonctionnement de son intelligence, il ne sera peut-être pas superflu de l'examiner un instant en face de la nature et devant les maîtres.

Ici, un contraste très intéressant s'impose entre les deux maîtres qui ont dirigé dans le domaine de l'art la pensée contemporaine.

Issus de l'union des deux grands courants qui se sont disputé l'inspiration du siècle, par l'intermédiaire de cette originale et vraiment séduisante figure de Théodore Chassériau qui voulut réunir les deux idéals contradictoires d'Ingres et de Delacroix, Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, marchèrent quelque temps de concert à la tête d'un petit groupe de grands penseurs et d'exquis dilettantes tels que Delaunay, Ricard ou Fromentin. Mais ces deux grands songeurs ne tardèrent pas à se séparer et, bientôt, à ne plus se comprendre, entraînés chacun par la logique de son tempérament qui devait faire de l'un un décorateur monumental, de l'autre un émailleur et un miniaturiste.

Alors, tout en sacrifiant, chacun de son côté, au grand culte des belles formes et des nobles idées, ils s'éloignent de plus en plus dans l'expression de leur idéal primitif.

L'un veut persuader par le vraisemblable, l'autre veut frapper par l'exceptionnel. Puvis, tout en se tenant dans les hauteurs d'une contemplation très élevée, garde un culte étroit à la nature ; son paysage, si généralisé qu'il soit, n'y perd jamais, dans ses tableaux d'histoire, son caractère local ; c'est un des agents les plus actifs de charme et de persuasion de ses visions les plus irréelles. Moreau ne dédaigne pas la nature, et même dans d'innombrables études, il lui témoigne un scrupuleux respect ; mais devant son rêve, il se hâte de l'oublier; il ne garde de la contemplation des spectacles extérieurs que les résonances qu'ils éveillent en lui.

Lassé du *beau geste* perpétué chez nous par l'exemple des grands décorateurs du XVIe siècle, Puvis tente de réagir en remontant aux plus ingénus ; il cherche la justesse de l'attitude, l'exactitude du geste, jamais ni forcé, ni à côté, toujours mesuré ; de là son dessin austère, un peu fruste, mais si simplement éloquent. Gustave Moreau, concevant son art comme une écriture symbolique, exactement adaptée à sa pensée, se sert de son dessin comme d'un des termes les plus énergiques de son langage figuré. Dans le geste, il ne cherche guère que la valeur expressive et l'arabesque, et bien qu'il retourne

souvent à la nature, elle le gêne tellement, ou du moins, la hantise de son sujet, l'obsède à un tel point qu'il la force à entrer dans un étroit corset de lignes dont les courbes, les sinuosités, les arrêts, calculés suivant un rythme musical ou mathématique, ont par eux-mêmes une signification pour son esprit. Tel de ses personnages, comme cette onduleuse et perfide Salomé,



Hercule et l'Hydre

(Dessin)

cette « fleur vénéneuse » est écrit en s'écartant, sans aucun égard de la nature, avec l'aspect d'une sorte d'hiéroglyphe expressif.

Puvis de Chavannes avait un souci permanent, celui de se dégager entièrement de tous les souvenirs importuns des maîtres, d'échapper à la persécution de la mémoire qui nous fait les esclaves de la pensée et de la forme de ceux qui nous ont précédés. Il en était arrivé à ne plus oser ouvrir un carton ni examiner une gravure. Les musées lui faisaient peur. Moreau, au contraire, se plaît dans la fréquentation assidue des maîtres. Ce n'est point qu'il ait pour eux un respect académique, qu'il veuille se rattacher étroitement à la tradition, qu'il ait même la pensée de les imiter fidèlement. Certes, il les

admirait de toute son âme enthousiaste, tous ces grands esprits qui ont à travers les siècles consolé l'humanité et qui font encore son orgueil et sa joie. Mais il pensait hautement — et ses élèves ne l'auront pas oublié — qu'ils avaient fait leur temps et que nous n'avions pas à les recommencer ; que s'ils avaient mérité la gratitude des hommes, c'est justement parce qu'ils avaient été le miroir fidèle de leur époque et que nous devions, en cela, faire comme eux. Moreau voulait donc être essentiellement moderne et, comme l'âme contemporaine lui paraissait s'être enrichie de toute la connaissance du passé et de toutes les conquêtes du présent, il cherchait autour de lui tous les éléments qui lui permissent d'en exprimer l'extrême complexité.

Aussi, loin de fuir l'œuvre des maîtres, loin de redouter la persistance de leur souvenir, il faisait appel constamment à cette érudition profonde qui mêlait dans sa pensée les noms des plus beaux Italiens épris de formes et de couleur ; le divin Léonard, le fier et âpre Mantegna, l'élégant et hautain Signorelli, et parmi les Vénitiens, ce rare et savoureux Carpaccio qui fit une telle impression sur lui, et Titien avec ses bleus éclatants et ses rouges profonds. Et en même temps se rencontrent avec eux, dans de singuliers et piquants rapprochements, Albert Dürer et Cranach et Rembrandt et Poussin et Delacroix et les Persans et les Indiens et les préraphaélites modernes : il s'empare résolument de leurs formes, les mêle à son vocabulaire, leur trouve souvent un sens nouveau et inattendu et nous procure cette sensation déconcertante que nous trouvons un certain plaisir à ces transpositions ; que ces souvenirs, loin de nous rebuter ou de nous indisposer, nous font l'effet d'une citation heureuse ou, mieux, de l'application imprévue d'un texte déjà connu et qu'on n'avait pas suffisamment retourné dans tous les sens.

On pourrait longtemps continuer ce parallèle entre ces deux grands visionnaires dont l'un tend chaque jour à la plus intense impression d'art par la plus extrême simplicité, tandis que l'autre, préoccupé d'aller jusqu'aux dernières limites de la complexité de son rêve, se complique à plaisir chaque jour, accumulant les détails, multipliant les accessoires, exagérant la fantasmagorie du décor, pour nous transporter dans le monde luxuriant et prodigieux de cette pensée en éruption continuelle.

Quoi qu'il en soit de son tempérament particulier, Gustave Moreau, nous semble-t-il, a montré qu'il avait très bien su mener de front le difficile attelage, qu'il employait tous ses efforts à conduire. Son art logique, équilibré,

son idéalisme très élevé, profondément moral ne procèdent, comme on le voit, ni des sciences occultes, ni d'aucune déliquescence morbide de romantisme. Il appartient bien, comme son émule Puvis de Chavannes, quoique dans un autre sens, par la méthode, par le jugement, par la mesure qui disciplinent



Le Poète persan

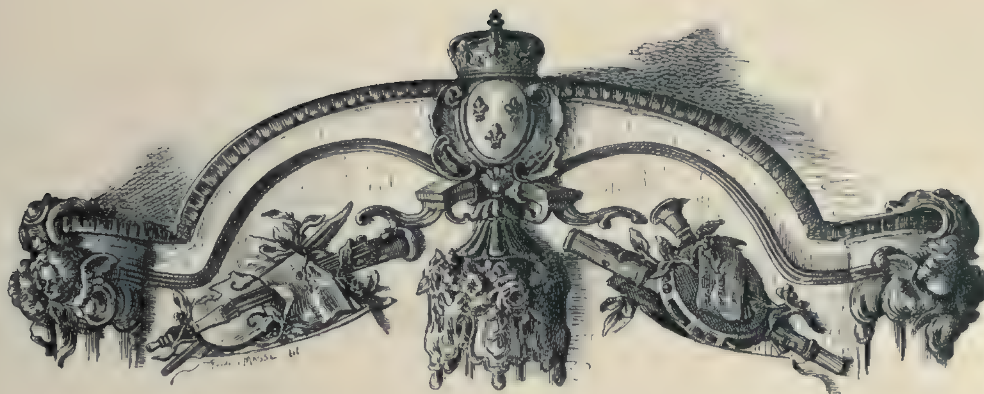
(Aquarelle)

constamment les mouvements de son imagination, à la race de Poussin, de La Fontaine et de Descartes. Sans doute il a trop présumé des forces humaines et il a voulu trop embrasser dans l'espace borné de notre courte vie. La plupart de ses plus beaux rêves resteront inachevés. Gagneront-ils à cet état d'ébauche, le charme d'austère mélancolie qui s'exhale des marbres incomplets du grand Florentin ? — Nous ne pouvons juger encore. Nous possédons, d'ailleurs, heureusement de quoi connaître ce maître par un ensemble

d'œuvres, où le précieux de l'exécution est venu ajouter au merveilleux du songe. Mais, telle qu'elle est, avec ses tentatives inégales, ses essais parfois téméraires et parfois timides, l'incohérence forcée de cet amoncellement surhumain de travaux, la maison de Gustave Moreau est un sanctuaire où l'on viendra se recueillir avec émotion et respect. On y entre comme dans l'intérieur d'une âme, et l'on y reçoit les muettes et longues confidences d'un des esprits les plus noblement inquiets, les plus gravement anxieux, qui ont voulu pénétrer au plus profond de notre être et donner, avec leur génie fait de nos propres tourments, une forme précise à l'idéal incertain qui s'agite en nous.

Léonce BENEDITE.





L'ORGUE DU DAUPHIN



Chez un brocanteur de la rue du Bac, en 1804, la paroisse Saint-Sulpice fit l'acquisition d'un buffet d'orgue Louis XV, en chêne sculpté, verni blanc et or, d'architecture et de proportions exquises, décoré d'élégants trophées de musique, surmonté d'un écusson aux armes de France et de la couronne royale. Le brocanteur qui, depuis plus de dix ans, le gardait dans son arrière-boutique, l'avait acheté, en 1793, à la vente de Trianon : « C'était, disait-il, l'orgue de Marie-Antoinette, lequel avait été joué par la Reine, Gluck et Mozart. »

On le plaça dans la chapelle de la Vierge, où l'on s'en servit pour la première fois, le 23 décembre 1804, lors de la visite du pape Pie VII à Saint-Sulpice. Il y resta de longues années. Aujourd'hui, il se trouve dans la chapelle des Etudiants, sorte de crypte longue et étroite, à voûte surbaissée, sise au-dessus du portique, perpendiculairement à l'axe de l'église.

L'orgue de Trianon était alors à peu près intact et tel que l'avait

construit le facteur, avec ses deux claviers manuels, son petit pédalier d'une octave et ses huit jeux aux sonorités discrètes et pures. Toutefois, le revêtement des touches, en os grossièrement taillé, ne laissait aucun doute sur la regrettable mutilation commise : ce n'étaient évidemment pas les vraies touches du temps de Marie-Antoinette; ce n'était pas le clavier d'ivoire ou de nacre façonné pour une main royale. La précieuse matière avait dû tenter la cupidité du brocanteur qui en avait tiré profit, en attendant qu'il pût se défaire de l'instrument lui-même. Elle avait été transformée en jeux de dominos ou en lorgnettes à l'usage des élégants du Directoire. Inutile d'essayer d'en retrouver les débris.

Or, il y a deux ans, visitant les ateliers de Cavaillé-Coll, j'avise, dans un débarras où gisaient pêle-mêle des épaves de toute sorte, un clavier poussiéreux, mais de forme élégante, encadré dans du bois de rose, incrusté d'ivoire avec des fleurs de lys aux ressauts. Je tombe en arrêt : « Cela vient de Versailles, de l'orgue de la chapelle du Château, dit Cavaillé; quand on me confia la restauration du vieil instrument, qui n'avait pas été réparé depuis 1735, je dus transformer mécanisme et claviers, et substituer une console moderne à l'ancienne. Ce vieux clavier n'est bon qu'à brûler!... » — « Ah! mais non, vous ne le brûlerez pas; vous allez tout d'abord m'en faire cadeau, puis vous l'adapterez à l'orgue de Marie-Antoinette, où il fera meilleure figure que celui qui le dépare aujourd'hui. C'est de la même époque, de même style, certainement de la même fabrication. »

Ainsi fut dit, ainsi fut fait.

L'an dernier, au mois d'octobre, une note parue dans un journal du matin, annonçait la fin du travail accompli par Cavaillé-Coll : l'ancien clavier de la chapelle du château de Versailles venait d'être adapté à l'ancien orgue de Marie-Antoinette.

Et c'est ici que l'histoire devient intéressante :

Le très distingué conservateur du musée de Versailles, M. de Nolhac, intrigué par la note du journal, me fit aussitôt demander des explications par un ami commun : « Qu'est-ce que c'est que cet orgue de Marie-Antoinette dont je n'ai jamais ouï parler? Comment les claviers de l'orgue de la chapelle du château de Versailles se promènent-ils dans Paris sans ma permission? Comment Marie-Antoinette aurait-elle pu se faire construire un orgue, nulle trace de dépense de ce genre n'existant dans les comptes de sa maison? » —

Je fis raconter à M. de Nolhac l'histoire du brocanteur revendant à Saint-Sulpice l'orgue qu'il avait acheté en 1793 à Trianon, je lui fis dire que je croyais cet orgue contemporain de la venue de Marie-Antoinette en France, attendu qu'il appartenait au plus pur style Louis XV. Enfin, je l'invitai à venir le voir, ses connaissances spéciales du bois sculpté Louis XV et Louis XVI, sa pratique de Versailles et de Trianon devant nous mieux éclairer, nous donner de plus solides assurances que toutes les légendes et toutes les histoires de brocanteurs.

Et quand il vint à Saint-Sulpice, avant même d'avoir vu l'instrument : « Je vous apporte quelques renseignements intéressants, me dit-il; votre indication de l'époque à laquelle vous faites remonter la construction de l'orgue, m'a fait chercher plus avant et feuilleter d'anciens registres. Si je ne me trompe pas dans mes suppositions, je reconnaîtrai certaine main de sculpteur sur bois qui a longtemps travaillé dans Versailles, et alors nous serons fixés. » Et quand nous entrâmes dans la chapelle : « Dieu, le beau bibelot, s'exclama-t-il! » Et après quelques instants d'examen : « Ce doit être l'orgue construit pour le Dauphin, fils de Louis XV, père de Louis XVI; c'est bien la manière de l'ornemaniste Werberckt... Voici, d'ailleurs, la note que j'ai trouvée dans les mémoires du duc de Luynes, en date du 21 novembre 1747, sous ce titre : *Nouveaux arrangements des appartements du Dauphin, fils de Louis XV :* « C'est dans ce cabinet que M. le Dauphin a « désiré qu'il y eût une porte qui donne dans un petit enfoncement où l'on « va placer un buffet d'orgue. »

Ce Dauphin était très mélomane, doué d'une forte voix de basse taille; il se plaisait à chanter des psaumes et des hymnes sacrés. On s'en moquait à la cour, et l'on disait « qu'il passait sa vie au lutrin, comme un chantre » (E. de Broglie). Au beau milieu d'un concert, si la pièce exécutée lui semblait de médiocre valeur, il entonnait à pleins poumons l'*In exitu Israël,* au grand scandale des vieilles douairières pâlissant sous le fard, à la grande joie des petites marquises pouffant de rire derrière l'éventail.

Sa femme, Marie-Josèphe de Saxe, était fille de ce Frédéric-Auguste, électeur de Saxe et roi de Pologne, le grand protecteur de Bach. C'est pour « Monseigneur Frédéric-Auguste, prince royal de Pologne et de Lithuanie, son très honoré maître », c'est pour sa Chapelle de Dresde, que l'immortel musicien écrivit la Messe en *si mineur* et tout son œuvre catholique. Marie-

Josèphe apporta sans doute à Versailles des témoignages nombreux de l'admiration de ses compatriotes pour le génie du grand Sébastien. Il est à croire que plusieurs fois ce nom figura sur les programmes de ses concerts, que notre orgue accompagna quelques-unes des admirables Cantates, et qu'il ne vint point, ces jours-là, à l'idée du Dauphin, d'entonner l'*In exitu*.

Très jaloux de son autorité, Louis XV tenait son fils tout à fait à l'écart. Quant à la reine, Marie Leczinska, l'affection de ses enfants la consolait de l'abandon de son mari. Elle vivait dans un petit cénacle avec le Dauphin et sa femme, et Mesdames Royales ses filles, ne paraissant plus guère que dans les cérémonies officielles. Jamais famille de bons bourgeois ne mena plus tranquille existence, s'aimant bien, se suffisant à elle-même, se désintéressant de tout, sauf des choses de l'esprit.

Quelquefois la porte s'entr'ouvrait pour laisser passer un littérateur ou un artiste célèbre ; c'était tout un événement. Marmontel raconte l'histoire d'un souper où il fut invité, témoignage d'estime singulière. Il y vint très flatté, mais pendant tout le temps que dura le repas, il vit ses hôtes royaux se faire signes sur signes, puis se lever de table sans avoir soufflé mot. Le lendemain, le Dauphin et sa femme lui firent savoir qu'ils avaient été si intimidés, qu'ils n'avaient jamais osé lui faire un compliment.

Jugez un peu de la passion de tout ce petit monde pour la musique. Voici le relevé des jours de concert pour le commencement de l'année 1752 : 20 janvier (*i Pelegrini al sepolcro*), 22 et 29 janvier ; 2, 5, 12, 17, 19 et 26 février ; 5, 10, 12, 17, 19, 31 mars. La direction de ces fêtes musicales était confiée à Clérambault, organiste de Saint-Sulpice et organiste du roi ; après lui, à l'abbé de Vauréal, maître de chapelle, et à Matho, maître de musique. Les mémoires du temps, qui restent muets à l'égard de Clérambault, nous apprennent que la charge de Vauréal rapportait 3.000 livres et celle de Matho 1.200.

Ils sont malheureusement muets sur bien d'autres points, les mémoires du temps ! Croirait-on que les derniers dépouillements des comptes de Versailles viennent de nous révéler l'existence, dans ce palais, de trois orgues, dont l'un dans le cabinet du roi ! L'état des dépenses d'entretien en fait foi ; qui s'en serait jamais douté ?

Un facteur nommé Etienne Hénocq est chargé d'entretenir et de réparer un orgue dont l'affectation nous est inconnue (1679) : de ce fait, on lui délivre un mandat de 2.000 livres « en parfait paiement ».



L'Orgue du Dauphin (Église Saint-Sulpice, à Paris).

La même année, Hénocq touche 180 livres pour avoir « rétabli l'orgue de la Grotte de Versailles ». — Il s'agissait ici, hâtons-nous de le dire, moins d'un véritable instrument de musique, que d'une machine à tuyaux et soufflets, destinée à produire des effets spéciaux. Ce devait être une façon d'orgue de Barberi[1] préhistorique, avec jeu de trompettes marines, voix de sirènes, cris de mouettes effarouchées, mugissement du vent, bruit de tempêtes, éclairs et tonnerres, à faire pâmer d'aise bébés et nourrices.

En 1679, commande d'un orgue au célèbre facteur, Robert Cliquot, pour la chapelle aujourd'hui détruite, alors située à l'endroit précis où se trouve le passage qui donne accès dans le parc, au-dessous du salon d'Hercule (E. de Bricqueville).

En 1710, inauguration d'un autre orgue du même Cliquot dans la chapelle nouvelle, celle de Jules-Hardouin Mansard, la chapelle actuelle.

Les mémoires ont-ils jamais mentionné un seul de ces instruments ? tout ce qui touche à l'art, ils l'ignorent. Feuilletez Saint-Simon : une seule fois il fait allusion à la musique, pour remarquer la brusque interruption du concert ordinaire des petits violons, quand Louis XIV agonise. C'est vraiment peu.

Lisez par contre cette lettre du bon Léopold Mozart, qui sur les mœurs, sur la tenue de la Cour, sur la musique qu'on fait à la chapelle du château, nous en apprend plus que dix volumes. Il écrit de Paris où il est venu exhiber son étonnante progéniture :

« ..... On n'a pas coutume ici de baiser les mains de la famille royale, de lui parler ou de lui remettre des pétitions au passage; quand elle va de ses appartements ou des galeries à l'église, on ne s'incline, on ne s'agenouille ni devant le roi, ni devant la reine; on se tient droit et sans bouger, et, dans cette posture, on a toute liberté de les regarder lorsqu'ils défilent tout près de vous. D'après cela, vous pouvez vous figurer l'étonnement de tout le monde, lorsqu'on voit les filles du roi s'arrêter dans les passages officiels dès qu'elles aperçoivent mes enfants, s'en approcher, les caresser et s'en faire embrasser mille et mille fois. Il en est de même de Mme la Dauphine. Ce qui a paru le plus extraordinaire à MM. les Français, c'est que, au *grand couvert* qui eut lieu dans la nuit du nouvel an, non seulement on nous fit place à tous près de la table royale, mais Wolfgang

[1] Barberi, de Modène, est l'inventeur de l'orgue à manivelle appelé par corruption « orgue de Barbarie ».

dut se tenir tout le temps près de la reine, lui parla constamment, lui baisa souvent les mains, et mangea à côté d'elle les mets qu'elle daignait lui servir. La reine parle aussi bien l'allemand que nous; comme le roi n'en comprend pas un mot, la reine lui traduisait tout ce que disait notre héroïque Wolfgang. De l'autre côté du roi, où étaient assis M. le Dauphin et Mme Adélaïde, se tenaient ma femme et ma fille....... Vous n'attendez sans doute pas que je vous décrive Versailles. Seulement je vous dirai que nous y avons assisté, dans la chapelle royale, à la messe de minuit : nous étions dans la galerie lorsque le roi revint de chez Mme la Dauphine, qu'il avait été voir à l'occasion de la mort de son frère, le prince électeur de Saxe. J'entendis une bonne et mauvaise musique... Les chœurs sont très bons. Aussi ai-je été tous les jours avec mon petit bonhomme à la messe de la chapelle pour y entendre les motets qu'ils exécutent....... Toute la musique française ne vaut pas le diable; mais il s'opère de grands changements. Les Français commencent à tourner, et dans dix ou quinze ans, je l'espère, le goût aura fait volte-face » (Lettre à Mme Hagenauer, 1er février 1764).

Du haut du ciel, sa demeure dernière, le bon Léopold doit être content : il a pu constater la réalisation de ses espérances. Les Français ont tourné et se sont même plusieurs fois retournés depuis.

Le Dauphin, fils de Louis XV, mourut en 1765 d'une maladie de langueur. Sa veuve ne lui survécut que quinze mois. Une note du duc de Luynes nous apprend que leur orgue fut donné à la paroisse Saint-Louis, de Versailles, où il serait resté jusqu'à une date qu'aucune recherche encore n'a pu faire découvrir. Alors on l'aurait transporté à Trianon...

Je serais bien plus porté à croire qu'il a été directement déménagé du château de Versailles à Trianon, en 1770 ou 1771, quand la nouvelle Dauphine, Marie-Antoinette, vint s'y installer, et que jamais il n'a passé par Saint-Louis. Les registres de la paroisse n'en parlent pas, l'état des dépenses occasionnées par son entretien n'existent nulle part.

Comme Marie-Josèphe sa belle-mère, Marie-Antoinette était musicienne, aimant les arts, sympathique aux artistes. Dans sa jeunesse, elle avait fait la conquête du petit Mozart en le ramassant sur le parquet glissant de Schœnbrünn. « Je veux vous épouser, lui avait dit en guise de remerciement le futur auteur de *Don Giovanni*. — Pourquoi? — Parce que vous êtes bonne. » Qui sait si, quelque soir, au Temple, le souvenir lointain de cette naïve

scène n'a pas été, mélancoliquement évoqué, vision charmante traversant tout à coup l'épouvantable nuit ?

On fit beaucoup de musique à Trianon. Gluck et toutes les illustrations de l'époque y furent fréquemment invités. On donna beaucoup de concerts, on joua souvent la comédie. Cela dura jusqu'au 5 octobre 1789. Tout à coup il y eut du bruit dans la rue : c'était l'émeute ; la populace de Paris venait chercher la famille royale pour l'emmener prisonnière. Et la maison fut fermée.

Et elle resta ainsi jusqu'en 1793. Alors, un beau matin, arrivèrent des commissaires-priseurs suivis d'une foule d'aspect bizarre : tout fut mis à l'encan, mobilier, bibelots, instruments; quant à l'orgue, il fut adjugé au brocanteur de la rue du Bac, pour quelques assignats.

Dans ses mémoires, le duc de Luynes oublie de mentionner le nom du facteur ayant construit l'instrument. Les comptes des Menus-Plaisirs, conservés aux Archives nationales, portent que cet orgue, fabriqué en 1747 pour le cabinet du Dauphin, avait pour auteur Nicolas Somer, demeurant rue Saint-Jacques, à Paris, et qu'il fut payé en 1749.

Aujourd'hui on peut le voir et l'entendre à Saint-Sulpice, tous les dimanches matin à la messe de 9 heures, chapelle des Étudiants. Souvent la musique y est excellente, d'éminents artistes venant renforcer le petit chœur ordinaire et rehausser l'éclat de la cérémonie. Et il est de tradition, sur ces claviers qu'ont touchés Gluck et Mozart, de ne jouer que les maîtres du siècle passé, Bach, Clérambault, Gluck ou Mozart.

Ch.-M. WIDOR.



LES
PEINTRES PRIMITIFS DES PAYS-BAS
A GÊNES[1]

II

LE MAITRE DE LA MORT DE MARIE



Le peintre dont il va être question passe généralement pour être de race germanique. A ce titre, il ne devrait pas figurer dans cette étude, réservée aux seuls Néerlandais. Mais rien n'est moins prouvé que sa naissance à Cologne (ou à Calcar). On a même voulu qu'il ne fit qu'un, soit avec Jean Joest de Calcar, soit avec Scorel.

Il ne faut pas oublier, non plus, que même s'il appartenait à l'école bas-rhénane, cette école est essentiellement intermédiaire. La science, pour le bon ordre de ses classements, et de par les exigences de ses méthodes, est obligée de créer des compartiments, des divisions factices; mais la nature vivante est là, qui déjoue les plans, élude les catégories, et toujours s'évade; les créatures, phénomènes de l'éternelle évolution ne peuvent s'accommoder d'être parquées, isolées, séparées par des cloisons étanches. Donc, je le répète, l'école bas-rhénane, par son « habitat », par ses attaches et voisinages, participe tout autant des Flandres et de la Hollande, plus même, à certains égards, que des pays purement allemands... Dans la question qui maintenant nous occupe, je vais plus loin. Je tiens pour tout à fait problématique l'origine

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 février 1899, t. V, p. 111.

colonaise de notre peintre ; et considérant combien il est étroitement affilié par les caractères de son art à Quentin Metsys et à Patinir, je le croirais volontiers du Brabant septentrional : de naissance peut-être, d'abord ; en tous les cas, d'éducation. N'oublions pas ceci : Quentin Metsys, aussi célèbre que mal connu, et dont l'œuvre nous échappe pour la plus grande part, eut auprès de lui, soit dans sa famille, soit dans son entourage, toute une cohorte d'enfants selon le corps et selon l'esprit. Les noms de ces nombreux rejetons — fils, disciples, imitateurs, collaborateurs — nous sont en partie connus (sinon leurs œuvres). L'un deux était d'origine portugaise... Qui sait si notre peintre ne fut pas un élève chéri, un ami, un émule, un parent de l'ami d'Erasme ?

Pour ces raisons, je me permettrai de le maintenir dans le cadre du présent travail.

Quoi qu'il en soit du détail de sa réalité historique, le Maître de la *Mort de Marie* [1], en toute évidence, appartient à ce groupe de Néerlandais voyageurs, les vrais initiateurs du mouvement « romaniste », qui se multiplièrent vers la fin du XV[e] siècle, et au début du XVI[e]. Race protéiforme, dont les premiers, Scorel, Bles, Mabuse, Bernhardt van Orley furent les représentants par excellence. Véritable armée en migration, qui, comme par l'effet d'une poussée, d'une levée en masse, se porta vers les pays latins [2] ; et de plus en plus, dans la suite. Souvent insaisissable, impersonnelle [3], leur manière suit leur fortune, ondoyante et diverse. Pareils à ces animaux dont Darwin

[1] Le tableau de la *Mort de Marie* est à Munich, sa principale réplique se trouve à Cologne.

[2] Dès le XV[e] siècle — et même avant — on était déjà d'humeur vagabonde en Flandre, surtout chez les peintres, plus étroitement unis, par leurs travaux religieux, à la gent ecclésiastique. Avignon et Lyon, Cologne et Rome surtout, les attiraient, les appelaient, en compagnie de ces pèlerins dont Tannhœuser reste le type... Roger Van der Weyden était à Rome en 1450 ; après ou avant la célébration de ce « Jubilé » mi-séculaire, il visita sans doute Florence et Ferrare (peut-être, suivant le littoral à partir de ce dernier point, connut-il Venise et la région du Nord). Jan van Eyck passe pour avoir vu l'Espagne et la Sicile. Hans Memling, descendant le Rhin, vint des environs de Mayence à Bruges : ses dernières œuvres décèlent des influences méridionales. Hugo van der Goes et Petrus Cristus, au contraire, remontèrent le Rhin, quand, de Gand et de Baerle, ils allèrent à Cologne, étape vers la Franconie et la Souabe, d'une part, vers l'Italie de l'autre. On s'est demandé si le triptyque admirable des Portinari n'avait pas été peint à Florence même...

Enfin, ce qu'il faut surtout rappeler ici, c'est que Juste de Gand vint se fixer pour un certain laps de temps à la cour d'Urbino, où Melozzo da Forli et Giovanni Santi, le père de Raphaël, subirent son empreinte plus qu'il ne reçut la leur : témoin cette œuvre originale et grande, maintenant une ruine, laissée là, seule trace à peu près de son passage ; cette *Communion des Apôtres*, où figurent, entre autres portraits, ceux de Federigo da Montefeltro, duc d'Urbin, de son fils Guidobaldo et de leur hôte, le schah de Perse.

[3] Mabuse et Heemskerk exceptés, toutefois ; car ils gardent, assez marqués généralement, qualités et défauts.



Adoration des Mages

Triptyque par le Maître de la *Mort de Marie* (Église San Donato, à Gênes).

invoque l'exemple à l'appui de sa doctrine, ils revêtent aisément la couleur et l'aspect du lieu où ils campent. Cette faculté polymorphique, cette facilité de transformation, est bien déconcertante parfois. Comment soupçonner l'unité de la personne sous tant de changements de masques, sous ces déguisements imprévus, sous ces travestissements, voulus ou non prémédités? Comment deviner l'identité de l'individu, démêler sa nature propre, à travers cette fuite incessante, au milieu de l'étourdissante mascarade? A peine si ces êtres-là s'appartiennent. Et s'ils nous troublent tant, c'est sans doute, aussi, qu'eux-mêmes sont troublés. C'est pourquoi leur étude propose — au critique comme au naturaliste — un des plus irritants problèmes qui se puissent rencontrer.

L'exemplaire que possède Gênes[1] du talent de ce maître mystérieux de la *Mort de Marie*, représente une *Adoration des Mages*. C'est un triptyque d'une architecture recherchée, avec un panneau central surmonté d'une *lunette* (conception plutôt italienne) où se trouve circonscrite, en petite proportion, la scène du crucifiement. Cette « lunette » est la réduction, la reproduction approximative de la *Crucifixion*, centre du beau triptyque, visible au musée de Naples[2], qui est de la même main. A Gênes, un seul donateur — sur le volet de gauche — agenouillé devant un prie-Dieu à ses armes. A Naples, toute une famille : père, mère, enfants des deux sexes; le clan masculin à la gauche du spectateur, le clan féminin à sa droite.

L'*Adoration des Mages* de Gênes surpasse celle de Naples en importance et en mérite. Peut-être même est-elle supérieure à cette remarquable *Crucifixion* du « Museo Nazionale », qu'elle rappelle de très près comme style et comme facture. C'est en tout cas une pièce capitale, en tant que format, état et valeur. Chose curieuse, elle est d'un style moins italianisant que l'importante pièce de la *Déposition du Christ* que nous possédons, au Louvre, sous la même désignation anonyme. Notre Déposition, elle aussi, a sa *lunette*, représentant *Saint François d'Assise recevant les stigmates*. Bien plus, elle

[1] Église San Donato.

[2] Sous le nom indu de Memling. Il y a, au même musée de Naples, du même maître de la « Mort de Marie », un triptyque de l'*Adoration des Mages*, qui, comme manière, se rapproche beaucoup de la *grande* Adoration des Mages de Dresde. Ce second triptyque de Naples figure sous le nom de Luca d'Olanda (c'est-à-dire Lucas de Leyde). C'est dire qu'il y aurait lieu de faire, pour Naples, le pendant, l'équivalent du présent travail de rectification.

Entre ces deux *Adorations des Mages* de Naples et de Dresde, reproduites ci-contre en vue de la comparaison, il est des points de contact nombreux. Parmi eux, il faut remarquer une certaine influence de Mabuse, visible, entre autres, dans le modelé et le caractère de quelques têtes.



La Crucifixion

Triptyque par le Maître de la *Mort de Marie*, attribué à Memling (Musée national de Naples).

repose sur une *prédelle*, qui nous montre la *Cène*[1]. Outre son style, elle est donc d'une conception architecturale encore plus foncièrement italienne que l'*Adoration des Mages* de Gênes — ville d'où elle nous est venue, c'est un point à noter[2].

C'est au même maître fécond et brillant, à cet énigmatique et considérable artiste, qu'on serait généralement tenté de rattacher la jolie pièce qui



L'ADORATION DES MAGES

Triptyque par le Maître de la *Mort de Marie*, attribué à LUCAS DE LEYDE (Musée national de *Naples*).

porte à tort, au Palazzo Bianco, de Gênes, le nom de Memling : *la Vierge faisant goûter la bouillie à son fils*. Le caractère doucement intime et propret, le détail familier des objets usuels, épars dans un arrangement d'une négligence étudiée — corbeille et livre, plateau de bois, couteau et pomme, pain rompu, pot de fleurs et bouîlloire — tout cela sent déjà son XVIe siècle, et

[1] On a déjà remarqué les points de ressemblance entre cette Cène et celle de Léonard de Vinci. Le paysage, aussi, est moins tourmenté, moins conçu dans la donnée inaugurée par Joachim Patinir, que ceux du tableau de Gênes et de la *Crucifixion* de Naples.

[2] D'après nos inventaires, cette *Déposition* formait autrefois le « retable » ou dessus d'autel, dans une chapelle de l'ancienne église de Santa Maria della Pace... Nouveau point à noter, qui confirme notre thèse : la grande *Adoration* de Dresde, citée plus haut, vient de San Luca d'Erba *près de Gênes*, d'après l'inventaire de Guarienti. Enfin, et c'est un détail sur lequel je ne peux m'étendre ici, un même personnage apparaît dans les deux œuvres.

concorde avec un grand nombre de petits tableaux traités dans le même esprit, qu'on s'accorde à placer en ce moment sous le vocable (s'il se peut dire)



La Grande Adoration des Mages
Par le Maître de la *Mort de Marie*.

de ce patron anonyme. A comparer, à ce point de vue, avec la facture raffinée de la « nature morte » de notre *Cène* ci-dessus mentionnée. Mais, plus encore que les accessoires, les figures mêmes, surtout la tête et les mains de

la Vierge, par la recherche d'une grâce un peu maniérée et notablement italianisante, nous donnent une date postérieure à Memling. Dans la tête de la Vierge, l'affinité avec certaines des œuvres qu'on désigne sous le nom de Mostaert — et aussi du maître des demi-figures de femmes — est manifeste. En revanche, le morceau de paysage entrevu par une fenêtre ouverte est plus simple que le fond du triptyque de San Donato, fond d'une imagination « romantique », conçu dans cette manière complexe et déjà tourmentée, à la Patinir, que développèrent et varièrent, avec plus ou moins d'ingéniosité et d'invention, les Bles, les Gérard David, les Metsys, les Mabuse ; manière qu'illustrèrent surtout, que consacrèrent Lucas de Leyde et Albert Durer — Jérôme Bosch et Breughel le Vieux mis à part.

III

A PROPOS DE LUCAS DE LEYDE ET DE HANS HOLBEIN

Nous venons de citer Lucas de Leyde. A Gênes, trois pièces, d'une inégale portée, s'offrent à nous sous ce nom célèbre — nom d'emprunt en l'espèce — dans trois endroits différents de la ville.

Le *Saint Jérôme priant* du Palazzo Rosso aurait beau être revêtu du plus net des monogrammes, que la mollesse de l'exécution, l'indifférence de l'expression, l'indécision de l'ordonnance et du fond de paysage, mettraient en défiance contre une telle étiquette. L'effet lumineux semble être l'élément le plus intéressant de cette pièce, d'une nature plutôt neutre.

La *Vierge priant*, du palais Spinola, porte sans plus de raison le même nom d'auteur. Elle ressemble, d'ailleurs, aussi peu que possible à l'œuvre précédemment citée, qu'elle dépasse, et de beaucoup, par le charme à la Metsys du visage et des mains, par le dessin et la disposition, très étudiés, des draperies, coiffure et manteau. Aucun fond de paysage.

Enfin, la belle *Crucifixion* du Palazzo Bianco ne justifie pas davantage le nom qu'elle porte de « Scuola di Leyda ». La simplicité magistrale de la conception — seuls, la Vierge et saint Jean, debout, immobiles et comme pétrifiés, assistent à la divine agonie — la délicatesse serrée des modelés, la noblesse du drapé et des attitudes, la beauté sans emphase des expressions

muettes, l'accord subordonné du paysage et du ciel, réduits à leurs lignes essentielles, avec l'ensemble de la composition : tout concourt à provoquer du premier coup un vrai et grand sentiment de poésie dans le deuil, d'harmonie dans la douleur concentrée. Ce sentiment révèle, chez le maître qui sait le faire naître en nous, une fréquentation assidue, une vive compréhen-



Jésus crucifié entre la Vierge et saint Jean
Palazzo Bianco, à Gênes.

sion des grands modèles italiens, tels qu'un Giovanni Bellini, par exemple. Il y aurait là un cas analogue à celui de Jakob Walsch — plus connu sous son nom initial de Jacopo dei Barbari — mais à l'inverse : Jacopo s'étant germanisé, d'Italien qu'il était d'abord.

Revenant au Palazzo Rosso, nous mentionnerons pour mémoire, et uniquement afin de le rapprocher du *Saint Jérôme priant* déjà signalé au même endroit, un *Saint Jérôme repentant*, qui, cette fois s'enorgueillit, sans

y avoir plus de droit, d'un autre nom fameux, celui de Hans Holbein. La composition rappelle plutôt toute une série de pièces, généralement confondues sous la désignation élastique de Metsys ou école de Metsys. Ici cependant, la simplification du détail accessoire, une tendance au style uni et large (accompagnant le goût du nu, un certain intérêt anatomique), laissent entrevoir



PORTRAIT D'HOMME
École Néerlandaise (Palais Spinola, à Gênes).

une vague influence de l'école romaine, et vous orientent plutôt l'esprit du côté des « romanistes » proprement dits, dans le genre de Frans Floris, avec moins de froid pédantisme, ou de Martin Heemskerk, ce Jules Romain néerlandais, avec moins de rudesse et de boursouflure.

Au palais Spinola, sous le nom tout aussi peu admissible de Holbein, figuraient récemment deux portraits en pendant, qu'on s'obstine à appeler « Luther et sa femme ». Les traits du réformateur célèbre et ceux de sa compagne Catherine de Bore sont assez connus par les œuvres de la peinture et de la gravure allemandes pour que nous n'ayons pas à nous arrêter ici à

ce côté de la question [1]. Ces portraits, d'ailleurs, sont l'œuvre de quelque Néerlandais de naissance *à période germanique*, tel que le hollandais Jan Scorel, ou l'anversois Nicolas Neufchâtel (Colyn van Niewcasteel), dit aussi Lucidel ou Nutzschidell. Il serait intéressant de rapprocher le portrait d'homme reproduit ici d'une œuvre bien authentique de ces deux maîtres,



PORTRAIT DE FEMME
École Néerlandaise (Palais Spinola, à Gênes).

par exemple, du double portrait qui nous représente, à la Pinacothèque de Munich, le mathématicien nurembergeois, Johannes Neudorfer, enseignant la géométrie à son jeune élève.

[1] A défaut d'une énumération facile, et qui serait trop longue ici, je me contenterai de rappeler, comme type d'effigie bien authentique de Martin Luther, celle qui figure dans la partie centrale du remarquable triptyque peint par Lucas Cranach le père pour l'église paroissiale de Weimar, *les Effets de la Rédemption*. L'auteur s'est représenté lui-même à côté de son modèle, ami et coreligionnaire. C'est assurément cette image typique et authentique qui a servi de point de départ aux très nombreuses reproductions sorties de l'atelier du maître — quelques-unes portant l'empreinte évidente de sa propre main — et qui se retrouvent un peu partout, dans les musées comme dans les collections particulières.

IV

HENRI MET DE BLES (CIVETTA)

Si, ayant la bonne fortune de vous trouver à Gênes, vous allez voir l'*Adoration des Mages* du Palazzo Bianco immédiatement après vous être délecté à celle de l'église de San Donato, dont je vous ai entretenu plus haut en traitant du maître de la *Mort de Marie*, il y a toutes les chances possibles pour que vous éprouviez, à les comparer, quelque déception. Ici, en effet le niveau baisse. En passant du premier au second de ces deux thèmes identiques, il nous faut descendre plusieurs degrés de l'échelle. Il est vrai de dire que du moins, au Palazzo Bianco, l'attribution générale « Scuola Neerlandese » n'est point choquante, qu'elle est même fondée. Maigre compensation. Non seulement elle a disparu, la belle, la saisissante simplicité de la *Crucifixion* précitée du même palais ; mais la séduisante recherche, le raffinement naturel du triptyque de San Donato dégénèrent, ici, en une affectation peu plaisante, sans conviction communicative, sans exubérance sincère, sans élan d'imagination. Le sens des belles formes souples, de ces suaves et captivantes lignes courbes qu'aimait Léonard, qu'il se complaisait à chercher dans la nature, et dont la magie, révélée par ses opérations, ensorcela les Néerlandais eux-mêmes, ce sens, qui nous charme encore chez le Maître de la *Mort de Marie*, s'atténue ici au point de s'évanouir. Les proportions sombrent dans l'arbitraire ; la nature est oubliée, méprisée ; la grâce n'est plus qu'afféterie, miévrerie ; le fantastique n'est plus que le bizarre et le saugrenu. En un mot, c'est le triomphe de l'artificiel. Voilà bien cette déformation qui marque la fin d'un mouvement, l'épuisement d'une évolution partielle. Quels que soient les titres pompeux dont se pare cette indigence selon les temps, « romantisme » ou « romanisme », c'est toujours la grimace remplaçant l'expression. C'est Venusti auprès de Michel-Ange ; c'est Réattu à côté de David.

Dans le cas actuel, nous éprouvons peu de goût à nous attarder devant cette virtuosité superficielle, devant l'orientalisme de théâtre que nous étale complaisamment cette *Adoration des Mages*. Ce désir de nous étonner coûte que coûte, cette ambition maladive qui se bat les flancs pour nous émoustiller,

nous laissent aussi indifférents, aussi froids, qu'en face de l'œuvre bien connue, et d'une élégance aussi tirebouchonnée, traitant le même sujet à la Pinacothèque de Munich — n° 145 — et possédant, en plus, l'intérêt, bien secondaire



Adoration des Mages
École Néerlandaise (Palazzo Bianco, à Gênes).

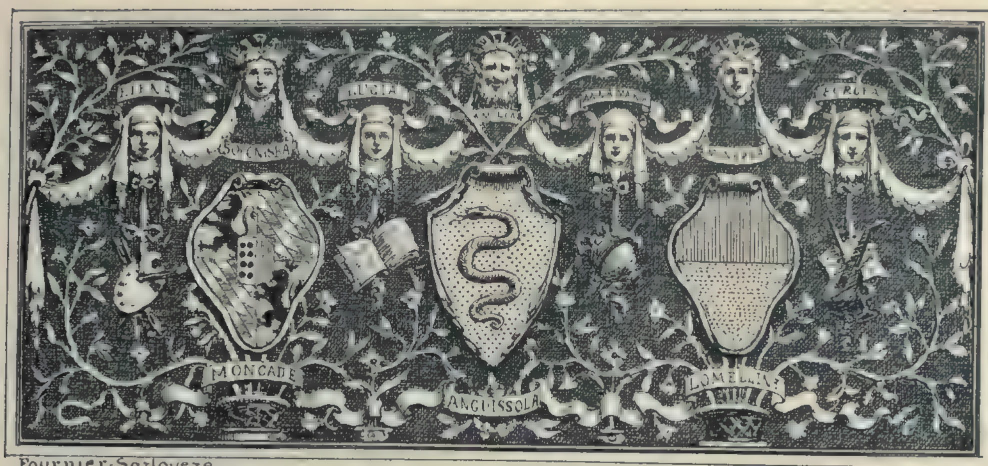
d'ailleurs, d'être signée Henricus Blesius f... Et maintenant, si le cœur vous en dit ici, cherchez la chouette.....

Quant à la plate *Déposition* du même palais, qualifiée de « Scuola tedesca », elle n'appartient plus qu'à la queue de cette trop féconde, déplorablement

féconde école de maniéristes hollandais, les Gustave Doré de leur temps, moins l'entrain inné et la verve bon enfant de l'illustrateur du Don Quichotte. Il faut plaindre le maître de Lucas de Leyde, Cornelis Engelbrechtsen, d'avoir servi de modèle, bien mal interprété, à toute cette séquelle de serviles copistes ou de mauvais truchements. Pour un disciple de génie, que de méchants imitateurs ! Passons donc, rapidement, devant ces propagateurs sans vergogne de la pire des modes, qui eussent inventé le « chic », s'il n'eût existé à peu près de tout temps. Disons adieu à ces fabricants, sans scrupules ni mesure, de « joli » et de « drôle », auxquels le nom de Bles sert communément d'étiquette courante, de raison sociale, si l'on veut : pavillon médiocre destiné à couvrir une marchandise plus médiocre encore.

En arrêtant ici cet aperçu sommaire sur les trésors de peinture néerlandaise conservés par l'Italie, et par Gênes notamment, la réflexion me vient qu'il y aurait intérêt à faire la contrepartie de ce travail, c'est-à-dire d'examiner ce que possèdent actuellement la Belgique et la Hollande en fait de tableaux italiens. La chose en vaudrait la peine. A ce propos, on rappellerait les pièces importantes, peintures et dessins, qui figurèrent dans les collections des deux plus grands maîtres des Pays-Bas au XVIIe siècle : Rubens et Rembrandt. On aurait vite fait de citer le petit nombre d'œuvres ultramontaines parvenues dans le Nord aux XVe et XVIe siècles. Et surtout on remarquerait combien, de nos jours, la proportion se trouve renversée au détriment de l'art italien. Car c'est à peine — en dehors de quelques Bolonais du XVIIe ou Vénitiens du XVIIIe siècle, en dehors de Crivelli à Bruxelles, de Simone Martini (S. Memmi) et d'Antonello de Messine à Anvers — c'est à peine si l'on rencontre plus d'une douzaine de pièces de valeur dans tous les musées néerlandais réunis, et surtout dans la région hollandaise. Citons les deux portraits de Piero di Cosimo à la Haye ; et dans l'ensemble des deux régions, quelques Vénitiens du XVIe siècle, Titien en tête. On en tirera telles conclusions qu'il conviendra, au développement desquelles la place manquerait ici pour l'instant.

CAMILLE BENOIT.



AMATEURS AU XVI[e] SIÈCLE

SOFONISBA ANGUISSOLA ET SES SŒURS

I



On a donné tant de définitions de l'amateur que nous nous sommes permis d'en tenter une, à notre tour : « l'Amateur, avons-nous dit[1], est celui qui, ayant le goût des choses de l'esprit, consacre les loisirs que lui donne une fortune indépendante à cultiver, souvent très agréablement, les diverses branches de l'art, de la science et des lettres ; quand il le fait avec un véritable succès, il devient un professionnel ».

Et partant de là, il nous est venu l'idée de chercher, dans les siècles passés, quels furent les ancêtres des amateurs d'aujourd'hui et de rappeler leur vie — parfois injustement laissée dans l'ombre — en donnant, comme pièces justificatives, des reproductions de leurs œuvres maîtresses. C'est par une

[1] Allocution prononcée à l'assemblée constitutive de la *Société artistique des amateurs* (15 juin 1896).

femme que nous commençons aujourd'hui ; même, nous devrions dire : par six femmes, car les sœurs Anguissola sont une couronne où la Sofonisba brille comme un pur joyau.

Mais nous croyons voir celui dont les savantes études sont le bréviaire de quiconque veut connaître l'art italien pendant la Renaissance, accueillir ce début d'une moue un peu dédaigneuse[1]. L'apparition des femmes artistes, a-t-il dit, est « un phénomène qui prouve que l'art tendait à devenir plus artificiel, qu'il relevait désormais davantage du besoin de luxe et de la fantaisie individuelle ». Il les renvoie à leurs broderies et conclut : « Dût-on m'accuser de manquer de galanterie, je soutiendrai que certaines branches forment le monopole du sexe fort et qu'elles ne sauraient sans danger tomber, comme on dit, en quenouille. »

Nous ne saurions partager de tels sentiments. Sans doute, nous le reconnaissons, la femme atteindra plus difficilement et plus rarement la vigueur, la puissance, l'envolée, dans la conception comme dans l'exécution ; mais n'a-t-elle pas, en revanche, dans sa nature même, des dons précieux dont pourra bénéficier une œuvre d'art, quand ce ne serait que la délicatesse, la grâce et jusqu'à cette légèreté charmante, qui n'est pas toujours un défaut et que même réclament impérieusement certains sujets? En vertu de quel droit l'homme pourrait-il monopoliser à son profit la peinture et la sculpture? Et quand nos critiques cesseront-ils de ne remarquer les œuvres des femmes qu'avec l'idée préconçue de leur infériorité?

Les Italiens du XVI[e] siècle n'en jugeaient point ainsi et, dans leur superbe amour de l'art, ils s'efforçaient de reconnaître le talent, de quelque lieu que l'œuvre vînt, par quelque main qu'elle fût produite. « L'aptitude des femmes à intéresser avec l'outil de l'ouvrier ou de l'artiste est chose entendue, » nous dit Vasari, et, au temps des Anguissola, combien de femmes remarquables ont un nom dans l'histoire de l'art! C'est, entre autres, Vittoria del Varto, Veronica Gambasa, Teodora Danti, élève du Pérugin, Irena de Spilimberg, pour la peinture ; c'est Diana Ghisi, de Mantoue, pour la gravure ; c'est enfin la célèbre bolonaise Properzia de Rossi pour la sculpture.

Nous n'insisterons pas : aussi bien, les lignes qui suivent serviront-elles de commentaire immédiat aux idées que nous venons d'émettre.

[1] E. Müntz. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris, 1891-95.

Les Anguissola étaient une des plus grandes maisons d'Italie et, si l'on en croit Campi, l'historien de Plaisance, voici quelle serait l'origine de leur nom : comme Constantinople était assiégée par les Grecs, en 726, sous le règne de Léon III l'Isaurien, un certain Galvano de Sordi, originaire d'Angleterre, délivra la ville au moyen d'un feu grégeois de son invention ; et, ce Galvano



Portrait d'Europa Anguissola, par Lucia Anguissola
Pinacothèque municipale de Brescia.

portant un serpent dans ses armoiries, le peuple, pour acclamer sa victoire, se serait écrié : *Anguis sola fecit victoriam.* D'où le nom d'*Anguissola* donné aux descendants de Galvano quand il se fut établi peu après à Plaisance.

Mais il n'est pas besoin de cette anecdote — qui fait sans doute plus d'honneur à l'imagination de Campi qu'à sa véracité d'historien — pour admettre l'ancienneté de cette famille. Descendants ou non de Galvano, les Anguissola

(on trouve aussi Angussola ou Anguisciola) se répandirent de bonne heure en Italie, non seulement à Plaisance, mais à Milan et à Crémone. C'est du reste cette dernière branche qui nous intéresse plus particulièrement.

On prétend que, dès le début du IXe siècle, un prêtre appartenant à cette famille aurait apporté à Crémone un tableau représentant le martyre de sainte Agathe, qu'il avait reçu en présent au cours de ses prédications à Catane. Ce qui est plus certain, c'est la mention relevée, sur les registres des décurions de Crémone, d'un Orlandino Anguissola ayant vécu jusqu'en 1127 ; mais après lui, il faut arriver à la fin du XIVe siècle pour retrouver ses descendants, Francesco, Valeriano et Agostino, savants professeurs et hommes d'église vénérés.



PORTRAIT DE PIETRO MARIA, MÉDECIN DE CRÉMONE, PAR LUCIA ANGUISSOLA
Musée de Madrid.

Cent ans plus tard, lorsque les Vénitiens tentèrent la conquête du Milanais, nous voyons Annibale Anguissola entrer au service du duc de Milan, Ludovic le More. La province de Crémone envahie, les partisans de Ludovic Sforza perdirent vite tout espoir. Étroitement bloqué dans Soncino, Annibale résistait encore lorsque les Vénitiens lui offrirent une pension de deux mille sequins, s'il leur cédait la place. Voyant qu'il était inutile de continuer la

résistance, Annibale estima *più conveniente* de se retirer, ainsi que s'exprime l'historien qui nous a rapporté cette peu louable aventure et à qui nous laisserons la responsabilité de son euphémisme.



PORTRAIT DE ELENA ANGUISSOLA, PAR SOFONISBA ANGUISSOLA

(Galerie de Lord Yarborough.

Amilcare, l'un de ses fils, décurion jusqu'en 1528, épousa Bianca Ponzona, d'une grande maison de Crémone, et de cette union naquirent les six filles — Sofonisba, Elena, Minerva, Lucia, Europa et Anna-Maria — qui devaient

étonner les contemporains par leurs talents exceptionnels, en m^me temps qu'immortaliser le nom des Anguissola.

Anna-Maria, la plus jeune, qui avait épousé Jacopo de Sommi, vivait encore en 1585 : on sait qu'elle réussissait fort bien les portraits ; mais il ne reste d'elle que la copie d'un tableau du Corrège — *la Madona della Scala* — qu'elle peignit à l'âge de quinze ans, en y ajoutant un saint Jean. On lui attribue également une petite madone avec l'Enfant, auquel saint François offre un panier rempli de raisins et de mûres, qui était, dit M. Milanesi, le dernier éditeur de Vasari, dans la galerie d'un amateur de Crémone.

Europa et Lucia moururent jeunes ; mais leur passage en ce monde ne fut pas si court qu'elles n'y pussent laisser des traces. Toutes deux d'ailleurs reçurent les leçons de Sofonisba, leur aînée, qui eut le droit de se montrer fière d'avoir formé de telles élèves.

Europa, en effet, étonnait le peintre Vasari qui ne dédaigna pas de la venir voir en 1568. Mariée à Carlo Schinchinelli, elle peignit les portraits de plusieurs gentilshommes de Crémone et celui de sa mère Bianca qu'elle envoya en Espagne. Deux peintures nous résument son œuvre : une *Vocation de l'apôtre saint André*, aujourd'hui dans la galerie du comte J. Schinchinelli, et un *Saint François aux stigmates*, dans l'église de Casalbattano.

Lucia, morte en 1565, était réputée à la fois comme peintre et comme cantatrice. De même que la précédente, elle avait été formée par Sofonisba, et Campi s'accorde avec Orlandi pour dire que l'on pouvait espérer voir un jour l'élève égaler, sinon surpasser son maître. Les deux tableaux qui nous sont restés d'elle prouvent la parfaite exactitude de ce jugement. Ce sont deux portraits d'un caractère bien différent, pour ne pas dire opposé, et traités tous deux avec une égale maîtrise : le premier est, croit-on, celui de sa sœur Europa, délicieuse tête de jeune fille qu'on dirait sortie de la palette de Greuze, tant elle a de candeur et de grâce naïve. L'autre, plus sévère, représente le médecin de Crémone Pietro Maria, assis et tenant à la main l'attribut ordinaire des médecins depuis Esculape : une canne entourée d'un serpent.

De Minerva, la quatrième fille du signor Amilcare Anguissola, nous ne savons rien, sinon qu'elle fût enlevée à la fleur de l'âge ; mais on vantait déjà, plus encore que ses talents de peintre, sa connaissance approfondie des lettres latines et italiennes. C'est d'elle que Zava dit quelque part : *Minervam*

Minervæ omni arte instructam et politam; Minerva était instruite et versée dans tous les arts de Minerve !

Quant à Elena qui avait étudié avec Sofonisba dans les ateliers de Campi et de Gatti, elle entra au couvent de San Vicenzo, de Mantoue, où elle vivait encore en 1585. Elle se consacra aux tableaux de piété; mais, nous raconte un auteur, si les têtes de ses personnages étaient parfaites, les corps laissaient toujours à désirer, car la pudeur lui avait interdit l'étude du nu et de l'anatomie !

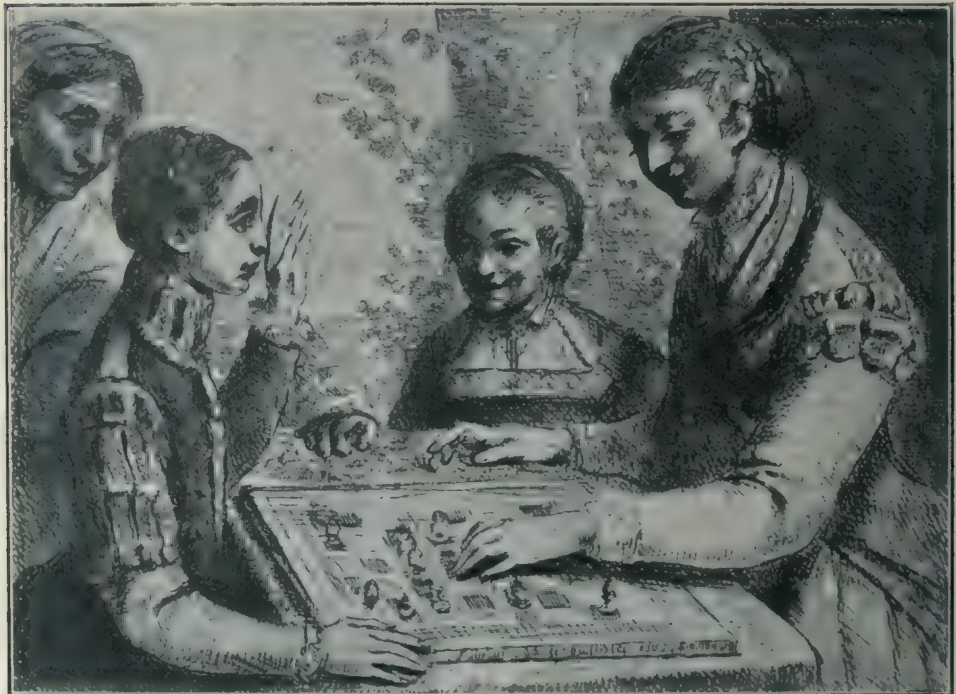


PORTRAIT DE SOFONISBA ANGUISSOLA, PAR ELLE-MÊME
Galerie du Belvedère, à Vienne.

Ainsi, nous avons commencé par la plus jeune et remonté jusqu'à l'aînée cette aimable chaîne de jeunes artistes qui, pour nous servir d'un mot de Vasari « faisaient de la maison de leur heureux père le temple de la peinture et de toutes les vertus ». Abordons maintenant la reine de cette petite cour familiale à laquelle ce n'est pas rendre trop d'hommages que de lui consacrer un chapitre spécial.

Sofonisba Anguissola, l'aînée des cinq sœurs dont nous venons de parler, naquit à Crémone vers 1535, et, comme elle montrait, dès son jeune âge, une intelligence très vive et des dispositions remarquables, ses parents lui firent donner des leçons de peinture, en même temps qu'on l'instruisait dans les lettres et la musique.

Suivant Vasari, le maître de Sofonisba aurait été Giulio Campo, un des trois fils de Galeazzo; mais le peintre Fr. Salviati, écrivant de Rome à son confrère crémonais le célèbre Bernardino Campi, l'appelle *maestro della bella pittrice cremonese* (28 avril 1554). C'est Campi, en effet, qui commença l'éducation artistique de la jeune fille : elle travailla dans son atelier de 1546 à



LA PARTIE D'ÉCHECS DE SOFONISBA ANGUISSOLA

Gravure de Denon.

1549, et quand il eut quitté Crémone pour Milan, il fut remplacé dans sa tâche par Bernardino Gatti, dit *Il Sojaro* ou *Soaro*.

Déjà, il est vrai, l'élève était assez instruite et assez habile pour former, comme on l'a vu, ses plus jeunes sœurs, tout en s'appliquant à mettre à profit les leçons de ses maîtres. Dès 1554, son nom commence à devenir connu en Italie. On raconte que la célèbre Irena de Spilimberg, qui fut une femme peintre des plus distinguées, eut un jour l'occasion de voir un des tableaux de l'Anguissola dont elle entendait partout louer le talent : jalouse des succès de Sofonisba, elle abandonna le dessin auquel elle s'était exclusi-



LA PARTIE D'ÉCHECS

Galerie Raczinski à Berlin

vement consacrée jusqu'alors, pour s'appliquer à la peinture et devenir l'égale de la jeune crémonaise.

D'un autre côté, Tommaso Cavalieri, gentilhomme romain qui vivait dans l'intimité de Michel-Ange et qui fut le confident de ses amours avec Vittoria Colonna, envoya au duc Cosme Ier de Médicis, avec une Cléopâtre de Michel-Ange, un dessin de Sofonisba : il représentait, paraît-il, une jeune fille se moquant d'un petit garçon qui pleure parce qu'une écrevisse lui pince le doigt. Vasari, qui l'obtint du duc « pour le mettre dans son livre des dessins des plus grands peintres », nous dit avec quel soin il conserve ce charmant morceau si gracieux et si vrai dont nous n'avons pu retrouver la trace.

Du reste l'artiste trouva bientôt sa véritable voie, celle dont elle ne devait plus s'écarter, celle aussi qui la conduisit tout droit à la gloire : le portrait.

C'est en peignant les siens qu'elle débuta dans cet art difficile : elle réunit sur la toile son père, sa sœur Minerva et son frère Asdrubale ; cette œuvre est malheureusement perdue ; puis, comme réplique, trois de ses sœurs jouant aux échecs sous les regards attentifs d'une vieille servante. Ce tableau, après avoir appartenu à Lucien Bonaparte, figure aujourd'hui dans la galerie Raczinski, à Berlin, et le lecteur ne nous en voudra pas de le décrire un peu longuement, car la seule reproduction qu'on en possédait en France est une gravure en contre-partie, par Denon, qui ne pouvait guère faire connaître la juste valeur de ce chef-d'œuvre.

Sous un chêne, derrière lequel s'enfuit l'étagement d'un coteau baigné par une rivière, trois jeunes filles sont assises autour d'un échiquier. L'aînée, à droite, semble prendre le spectateur à témoin de la « pièce » qu'elle vient de placer, « pièce » redoutable si l'on en juge par la surprise et le désappointement de sa partenaire de gauche que regarde avec une joie maligne la plus jeune, placée au milieu ; enfin, une servante qui passait à gauche, s'arrête un instant et tourne la tête pour contempler la mimique des trois sœurs. Ce qui frappe au premier coup d'œil, c'est l'antithèse saisissante des quatre physionomies, et l'intensité de vie qui se dégage de ce groupe : l'attitude calme et réfléchie de l'aînée, la stupeur et le geste instinctif de la cadette, les yeux ironiques et le sourire joyeusement moqueur de la plus jeune, enfin l'admirable tête de la vieille servante, traitée dans la manière du Titien.

Mais en détaillant, on s'émerveille bien davantage : tout est achevé, tout

est reproduit avec une précision documentaire, tout enfin peut servir de contribution à l'histoire du costume et du mobilier au milieu du XVIe siècle. Passons sur l'échiquier garni de ses pièces où un amateur pourrait étudier la partie, et arrêtons-nous aux étoffes des robes : celle de l'aînée est en damas de soie broché, avec des broderies d'or au point de chaînette, dont on pourrait reproduire chaque dessin; la seconde porte un vêtement de velours avec des broderies appliquées et des manches de soie damassée ; enfin, du costume de la troisième on ne voit qu'une gorgerette de linge plissée et enrichie de broderies.

Les bijoux, ces admirables pièces de la Renaissance, sont aussi fidèlement reproduits que les étoffes. Chacune des jeunes filles porte, pour maintenir la tresse de ses cheveux, non plus le simple petit ruban qui orne la tête du « Greuze » de Lucia dont nous avons parlé, mais un riche diadème fait de larges mailles de métal ciselé unies par des perles fines. Ajoutons que les deux plus jeunes portent des colliers de perles et qu'une longue chaînette d'or fait trois fois le tour du cou de l'aînée.

Rien ne manque au tableau, pas même la signature, et nous lisons sur la tranche antérieure de l'échiquier cette suscription : SEPHONISBA-ANGUSSOLA VIRGO AMILCARIS FILIA EX VERA || EFIGIE TRES SUAS SORORES ET ANCILAM PINXIT MDLV.

Mais la propre image de Sofonisba semble avoir souvent tenté son pinceau, et maintes fois elle essaya de fixer sur la toile ce fin visage aux larges yeux un peu à fleur de tête, dont la beauté était alors justement réputée. La beauté? C'est peut-être un peu trop dire : « Ses traits, a dit un italien, ne sont pas tout à fait réguliers et son visage ne peut être qualifié de beau, mais elle a dans la physionomie quelque chose de gentil et de doux, avec deux grands yeux un peu mélancoliques et un air de modestie qui la rend très séduisante. »

Vasari nous rapporte que l'archidiacre de Plaisance possédait deux tableaux de Sofonisba ; l'un était le portrait de l'archidiacre lui-même, l'autre celui de la jeune artiste. Peut-être est-ce celui qui figure actuellement à la galerie du Belvédère, à Vienne, car, sur le livre que la jeune fille tient à la main, on lit cette épigraphe : SOPHONISBA ANGUSOLA VIRGO SEIPSAM FECIT 1554. Or, cette date eût-elle été absente, que l'on eût reconnu, à première vue, le faire un peu gauche d'une main encore inexpérimentée : c'est le travail sagement exécuté d'une petite fille bien sage, dont l'œil, cependant, a appris à voir au milieu des Primitifs.



Portrait de Sofonisba Anguissola, par elle-même
Musée Poldi Pozzoli, à Milan.

Elle recommença peu après, car un autre portrait de jeune fille, aujourd'hui conservé à la galerie des Offices, à Florence, porte cette suscription : Sophonisba Anguisciola Crem[is] æt. suæ ann. XX. L'œuvre, à vrai dire, n'est pas beaucoup meilleure que la précédente, encore qu'elle ait été gravée six fois pour des livres.

Le tableau du musée Poldi Pozzoli, à Milan, nous montre *la bella pittrice cremonese* dans le double épanouissement de son talent et de sa beauté. Le visage se présente de trois quarts : la bouche est souriante, les yeux sont grands ouverts et les cheveux relevés, découvrent le front large. Remarque qui a son importance, si l'on rapproche ce tableau de *la Partie d'échecs :* aucun luxe de toilette, aucun bijou ne viennent orner l'œuvre ; seuls, de légers cordons qui retiennent la collerette rompent la simplicité du corsage sombre, dont l'étoffe, de même que la lingerie du col, est traitée, avec la conscience qu'y eût mise un Holbein. La tonalité de la figure est d'une gamme charmante, avec des ombres un peu bleuâtres qui adoucissent à merveille ce qu'il y aurait d'un peu sec dans l'ensemble.

(*A suivre.*) FOURNIER-SARLOVÈZE.





LES BIBELOTS DU LOUVRE[1]

II



L'opinion généralement acceptée par le public éclairé — et cette opinion a été admise par quelques savants — est que la galerie d'Apollon renferme une foule d'œuvres exécutées par les artistes dont aimèrent à s'entourer les derniers Valois. Ces œuvres, bien entendu, sont considérées comme dues à des artistes étrangers, et Benvenuto Cellini a sa bonne part dans cette distribution d'attributions fantaisistes. Bien plus, si on en croyait certain catalogue, on pourrait rapporter à chacun des règnes des derniers Valois une partie des gemmes montées en or émaillé que renferment nos vitrines. Malheureusement, il n'en est rien. Il est certain que,

[1] Second article. Voir le numéro du 10 janvier, t. V, p. 61.

dans le courant du xvi[e] siècle, on a gravé des pierres dures et exécuté des vases analogues à ceux que nous possédons aujourd'hui; il est certain que, dès 1538, le Véronais Matteo del Nassaro était chargé de « la construction et édiffice d'un moulin qui doit estre assis et porté sur basteaulx en la rivière de Seyne, près la poincte du Palais de Paris, pour servir à pollir dyamans, aymerauldes, agattes et autres espèces de pierres »; mais il est peu probable que nous possédions encore quelques spécimens du savoir des artistes que dirigeait l'Italien.

Cette vérité est assez facile à établir : nous avons un inventaire de 1560 qui nous donne l'état exact du trésor royal, quand il était déposé au château de Fontainebleau; quel que soit le laconisme des descriptions contenues dans ce document, il est parfaitement possible de reconnaître les monuments qu'il désigne quand ces monuments existent aujourd'hui : c'est ainsi qu'on y retrouve la trace du grand camée du trésor impérial de Vienne, qui provient du trésor de l'église Saint-Sernin de Toulouse, qu'on y reconnaît aussi la fameuse salière d'or de Benvenuto Cellini, qui, dès le xvi[e] siècle, prit le chemin de l'Allemagne; qu'on y rencontre quelques œuvres d'art, qui peu d'années plus tard, sur l'ordre de Henri III, devaient être affectées à la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit. Et c'est tout. Le reste a absolument disparu dans les troubles de la fin du xvi[e] siècle. Quelques-uns de ces vides purent sans doute être comblés par le trésor des rois de Navarre, conservé à Pau, dont un inventaire de 1561 nous fait connaître l'extraordinaire richesse; mais ce trésor avait dû être déjà singulièrement appauvri quand Henri IV fut en mesure de l'incorporer au domaine de la Couronne.

Il ne faut point se faire d'illusions : à part un très petit nombre de pièces entrées, dès le xvi[e] siècle, dans le trésor royal; à part quelques monuments de l'époque de Henri IV et de Louis XIII, c'est seulement de Louis XIV que date la série de vases en cristal de roche, en agate, en jaspe, etc., que nous possédons aujourd'hui; cette collection unique fut amoindrie d'ailleurs, dès l'époque de Louis XIV, puisque Philippe V en emporta une moitié à Madrid : telle est l'origine de la collection de gemmes exposée aujourd'hui au musée du Prado.

Il va sans dire que si quelques-uns de ces vases datent du règne de Louis XIV, un bien plus grand nombre, beaucoup plus anciens, furent achetés pour lui en Italie et en Allemagne; c'est de la sorte qu'on a pu être amené à

confondre ces œuvres, qui étaient placées à Versailles sur des tables en bois sculpté et doré dont Pierre Le Pautre nous a conservé le dessin, avec celles qui avaient pu être fabriquées dès le XVIe siècle pour les rois de France. C'est qu'en effet bon nombre de ces admirables gemmes sont contemporaines de Henri II, de Charles IX et de Henri III; mais ces princes ne les ont jamais possédées. Ce sont les agents de Louis XIV à l'étranger qui en ont fait l'acquisition pour le grand roi.



Coupe antique en sardonix
Montée en or émaillé (XVIIe siècle).

Rien de plus instructif à parcourir, à ce point de vue, que les *Comptes des bâtiments du roi*, où sont énumérées, avec leur provenance certaine — Milan ou Venise, Mayence, Augsbourg, Hambourg ou Constantinople — un très grand nombre des pièces qui se trouvent aujourd'hui dans la galerie d'Apollon ou dans la grande galerie du Prado. A l'aide de ces documents, on peut faire dans son entier une histoire qui n'a pas même été ébauchée jusqu'ici et apporter une précieuse contribution à l'étude de la glyptique de la Renaissance, encore si peu connue. Peut-être la fera-t-on un jour; mais ce n'est pas un travail de ce genre qu'on peut entreprendre ici, travail très étendu qui demanderait la confrontation d'une foule de documents, et surtout des inventaires de Louis XIV avec celui qui résume l'état du trésor à la fin du siècle dernier, l'*Inventaire des diamants et bijoux de la Couronne*, dressé et publié

en 1791 par ordre de l'Assemblée nationale. Il faudrait compulser encore bien d'autres documents : les états dressés pendant la Révolution ; la liste des envois faits au Muséum, à l'ancien Jardin royal, où continuent à être conservés, comme échantillons de minéralogie, un certain nombre de vases précieux; il faudrait aussi examiner une à une les pièces qui se trouvent à Madrid. Ce travail, on le voit, demanderait beaucoup de temps ; mais celui qui l'entreprendrait serait certain de pouvoir donner une restitution complète du cabinet des gemmes de Versailles. Et non seulement on pourrait déterminer l'origine de la plupart des pièces importantes; mais encore, dans certains cas, nommer les artistes, tels que Josias Belle, qui ont refait telle ou telle monture que quelques personnes sont tentées de considérer comme de la Renaissance italienne.

Mais je m'arrête ; il est temps que je signale rapidement quelques-uns des principaux objets de cette admirable collection.

On ne parlera pas ici des monuments qui ont appartenu à la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit ; on en tracera plus tard sommairement l'histoire, et d'ailleurs l'importance de certains d'entre eux est capitale. Je voudrais pour le moment signaler seulement quelques-uns des plus beaux vases en pierres dures.

Pour n'être point fanatique de la matière et tout en estimant que pour être belle une œuvre d'art n'a point besoin d'être créée en or ou en argent, on ne peut disconvenir que si cette qualité se joint à des qualités d'art, l'objet croît singulièrement en beauté. Sans doute, on peut créer un très beau vase avec l'argile la plus grossière ; mais si cette argile est remplacée par une matière précieuse et fine, d'une belle couleur, le mérite artistique s'en trouvera augmenté, en ce sens que cette même matière fera encore mieux ressortir l'heureuse conception de l'artiste. Aussi ne doit-on ni pousser à l'extrême le culte des belles matières, ni le mépriser complètement. Il en est d'ailleurs dans le nombre qui réjouissent non seulement la vue mais encore le toucher : ce fait paraîtra peut-être un pur paradoxe, mais rien n'est plus exact cependant, et comme tout le monde ne peut en faire l'expérience sur des cristaux ou des agates, des onyx ou des serpentines, je demande aux gens sincères si le *toucher* d'une belle porcelaine — une gemme aussi — ne produit point sur eux une sensation de plaisir, sensation difficile à définir peut-être, mais qui n'en existe pas moins. Ce sentiment ou cette

sensation entre très probablement pour une petite part dans le goût de certains collectionneurs qui réunissent les pierres et les marbres rares d'une façon tout à fait exclusive. J'imagine que le duc d'Aumont, au siècle dernier, était avant tout un amoureux des belles matières : il les aimait bien présentées et bien mises en valeur, montées par Gouthière, mais c'était avant tout la matière qu'il recherchait.



VASE ANTIQUE EN SARDONIX
Monture niellée (XVIIe siècle).

Il serait curieux de connaître l'origine exacte de plusieurs vases antiques, en sardoine surtout, et de la plus belle qualité, que les orfèvres du XVIe et du XVIIe siècle ont enrichis de montures plus ou moins somptueuses en or émaillé, rehaussées pour la plupart de rubis et de perles. Le plus célèbre de ces vases, parce qu'il est le plus voyant, est une aiguière dont le corps ovoïde est formé des fragments d'un admirable vase antique sur lesquels on distingue des peaux de bouc et des feuilles de lierre. Par un heureux artifice, l'artiste a surmonté le couvercle d'une belle tête de Minerve casquée, en or émaillé, tandis qu'un dragon, également émaillé, décore l'anse ; de menus feuillages de forme caractéristique, comme en employaient tous les orfèvres à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle, de cette forme qu'on a assimilée assez justement à la cosse de pois, cachent les raccords entre les différentes parties, et leurs tons blancs font valoir l'éclat des rubis répandus à profusion sur toute la pièce. C'est là une œuvre somptueuse assurément, mais est-elle de très bon goût? Elle sent un peu sa décadence, ou tout au moins elle appartient à une époque de transition entre l'art de la Renaissance, un peu fatigué et étiolé

par une longue carrière, et l'art plus robuste de l'époque de Louis XIV; on y reconnaît la main d'un orfèvre d'une habileté consommée, mais trop amoureux du joli. Le regretté Barbet de Jouy en décrivant cette gemme la rapprochait avec toute raison, au point de vue du style, de deux autres pièces d'origine italienne, mais de même époque, que possède le Louvre : un miroir et un bougeoir d'applique offerts par la République de Venise à la reine Marie de Médicis. Dans ces deux monuments, l'entassement des matières précieuses, des camées curieusement montés arrive à produire un monument d'une richesse extrême, mais dont la décoration n'est guère raisonnée.

Tout aussi caractéristique, mais d'une autre époque est la monture d'une tasse antique de sardonyx qu'un orfèvre du temps de Louis XIV a transformée en aiguière. Dans cette monture, comme dans plusieurs autres que renferme la galerie d'Apollon, comme dans les montures de certains des camées du cabinet de France, les anses, ornées généralement de mascarons ou formées d'une figure en gaine, sont accompagnées de larges feuillages à l'antique nuancés de blanc, de vert et de rose. De cet assemblage de tons voyants résulte une note au premier abord assez discordante. Pour l'admettre et l'apprécier à sa valeur, il faut remettre ces œuvres criardes dans le milieu pour lesquelles elles ont été créées : il faut nous les représenter, et cette évocation est facile, placées sur des consoles en bois doré recouvertes de plateaux en mosaïque de Florence, dans une salle où des boiseries dorées encadrent des tapisseries aux tons puissants et dont quelque tapis de la Savonnerie, aux harmonies si franches, recouvre le plancher. Alors on comprend que l'orfèvre n'ait pas craint d'étendre sur des montures d'or finement travaillées des émaux qui, isolés, blessent nos yeux habitués à des colorations plus neutres.

Mais on n'en finirait pas si on voulait mentionner ici tous les vestiges de l'antiquité classique dont on a tiré parti en en modifiant la forme au gré d'une fantaisie inépuisable. A ces témoins de la virtuosité de nos orfèvres je préfère une robuste aiguière de sardoine dépourvue de toute monture, œuvre qui offre une grande analogie de forme avec l'un des vases montés à l'époque de Suger et à laquelle on a donné souvent le nom de *Vase de Mithridate*, et surtout une autre aiguière de tons plus foncés, chef-d'œuvre d'un lapidaire de l'antiquité qui l'a évidée suivant un galbe d'une grâce parfaite, au point de lui donner ce qui manque généralement aux gemmes, la légèreté. L'or-

fèvre du XVIe siècle qui a été chargé de sertir son pied s'est conduit en homme de goût : il a craint d'en gâter la forme en cherchant à l'embellir, et un cercle d'argent lui a semblé suffisant pour mettre en valeur la suprême élégance de cette merveille.



AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE

Montée en vermeil, aux armes de Bourbon. Travail français (Époque de François Ier).

A quel artiste de la Renaissance italienne faut-il attribuer une urne de basalte incrustée d'or et d'argent dont le décor est inspiré directement des compositions d'Andrea Mantegna? Elle fut léguée à Louis XIV par le cardinal Mazarin qui lui fit faire une monture à ses armes et même lui fit ajouter un pendant en agate — idée assez mesquine par parenthèse — mais c'est tout ce que nous savons. C'est un de ces monuments tels qu'on en trouve sommairement décrits dans les notes si curieuses de Marcantonio Michiel, au commencement du XVIe siècle. Autour de la panse du vase se déroule, sur les flots d'une mer agitée, un combat de monstres et de dieux marins, curieusement casqués d'or ou d'argent; des oiseaux de

même métal volent dans le ciel, tandis qu'une délicate frise de palmettes entoure l'épaule de l'urne dont les anses sont ornées d'un triple masque. L'exécution est d'un maître, très supérieure aux banalités d'un Giovanni delle Corniole, d'un Valerio Belli ou d'un Giovanni Bernardi de Castelbolognese. D'ailleurs l'œuvre est du xve siècle et ce n'est guère qu'à Padoue ou à Venise qu'on a pu comprendre la glyptique de la sorte.



Seau en cristal de roche gravé
Monté en or émaillé (Epoque de Charles IX).

Peu de monuments de cristal de roche un peu importants offrent avant le xviie siècle le caractère purement français. Il faut toutefois faire une exception pour une aiguière, qui vient peut-être du mobilier du connétable de Bourbon — la monture en vermeil offre, plusieurs fois répétée, la fleur de lys barrée — aiguière à large panse et d'aspect robuste dont la forme éveille tout de suite le souvenir de ces œuvres de dinanderie si fréquemment reproduites dans les tableaux du xve siècle. Ce beau monument est un des seuls qu'on puisse valablement faire remonter jusqu'à l'époque de François Ier, et sa monture en argent repoussé et doré sur laquelle, à la base, s'étalent de beaux masques barbus est des plus curieuses et d'une grande fermeté d'exécution.

Il serait fastidieux assurément d'énumérer toutes les pièces de cristal de roche qui mériteraient une mention : faisons une exception toutefois pour un seau à rafraîchir muni d'une anse d'or émaillé composée de chimères qui viennent se réunir sur un anneau : c'est une œuvre très somptueuse, et la gravure du vase qui représente plusieurs scènes de l'histoire de Noé est traitée avec un soin extrême. Un morceau semblable ne peut être sorti que des mains d'un artiste célèbre, sans aucun doute, car il ne pouvait être commandé que par quelqu'un d'assez riche pour s'adresser au bon faiseur : mais je ne reconnais point dans le style des figures la main d'un des lapidaires du XVIe siècle dont les noms nous sont familiers. Un grand vase, sorte d'urne munie d'un couvercle, décoré sur sa panse de l'histoire d'Holopherne et de l'histoire de Suzanne, est encore une œuvre italienne, du plein XVIe siècle, dont la riche monture d'or rachète un peu ce qu'ont d'étriqué deux anses trop petites pour le vase.



GRAND VASE EN CRISTAL DE ROCHE GRAVÉ
Monté en or émaillé (Milieu du XVIe siècle).

C'est surtout dans le nord de l'Italie et en Allemagne que ces objets en

cristal de roche ont pris naissance ; il semble, en quelque sorte que l'existence de la matière première dans le pays ait déterminé la vocation des lapidaires. Après la magnifique floraison de la fin du xve et de la première moitié du xvie siècle, après l'époque où un artiste malheureusement inconnu donnait

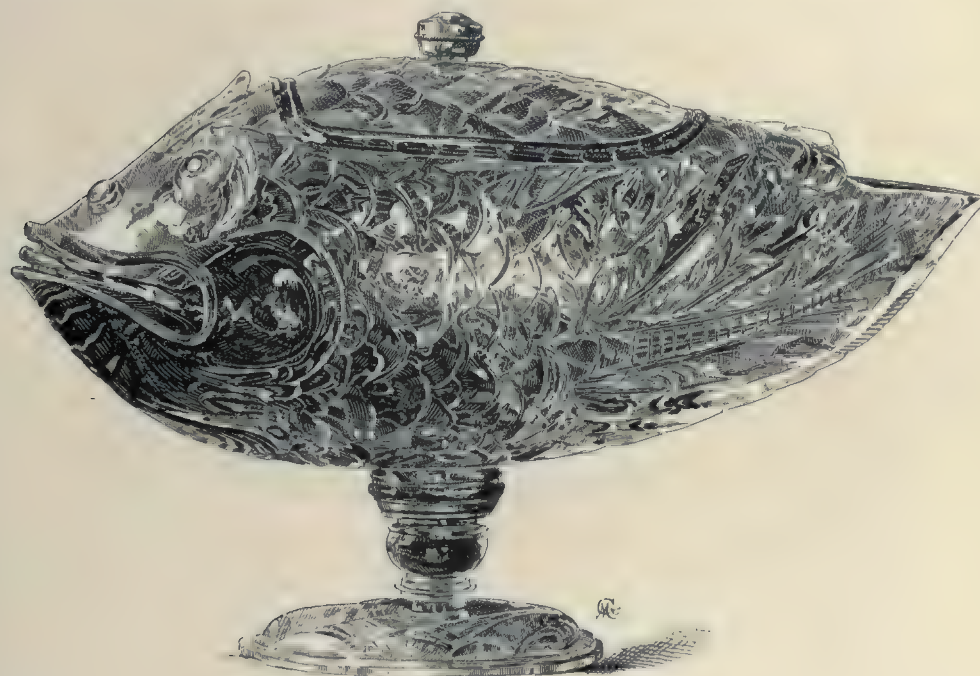


Aiguière en cristal de roche, montée en or (Fin du xvie siècle).

le dessin d'une coupe couverte munie de deux anses d'or ornées de têtes de satyres, véritable chef-d'œuvre de goût et de proportions, les lapidaires ayant un peu épuisé leur imagination, mais ayant perfectionné leur habileté technique, en sont venus à créer des œuvres qui, pour être somptueuses, n'en sont pas moins des erreurs artistiques : c'est de la fin du xvie siècle, du xviie siècle surtout, que datent les dragons, les coqs, les poissons en cristal ; ces objets difformes ont toujours la prétention d'être des vases, ce ne sont en réalité

que des joujoux d'un goût douteux dans lesquels la perfection technique tue l'art véritable. Notre Louvre en peut montrer quelques-uns ; d'autres sont à Madrid et les comptes du XVIIe siècle témoignent de l'intérêt que portait le grand roi à ces médiocres spécimens d'un art déchu.

Il est à croire que ceux qui les faisaient avaient complètement rompu avec



DRAGEOIR EN CRISTAL DE ROCHE GRAVÉ
(Fin du XVIe siècle).

les principes des artistes qui, au XVIe siècle, se chargeaient de dessiner le galbe des vases de toute sorte. Ils agissaient suivant des règles immuables que ne connaissent certainement pas la plupart de nos artistes modernes. Les architectes seuls les soupçonnent, et encore ! Il serait curieux, un jour, de reprendre toutes ces vieilles recettes de la Renaissance et de montrer combien de fois on en pourrait tirer parti dans un goût tout nouveau. Mais cette démonstration comporte un long développement qui serait un hors-d'œuvre ici.

Les formes bizarres, relativement faciles à produire dans de gros blocs de cristal, ne sont pas seulement les petits côtés qui ont attiré les artistes de

décadence ; d'autres ont cherché à tirer parti des défauts ou des accidents des pierres qu'ils taillaient. Le jaspe sanguin — vert tacheté de rouge — a donné lieu dans ce genre à des tours de force dont le Louvre possède un excellent spécimen. Je dis excellent, non sans raison. Car si le monument réunit toutes les conditions du tour de force artistique, il a véritablement des qualités d'exécution recommandables. Il s'agit d'un Christ à la colonne en jaspe sanguin dont on a utilisé toutes les taches rouges, fort habilement du reste, pour simuler les plaies dont les fouets des bourreaux ont marqué le corps de leur victime. Cette figure de haut relief, d'une bonne facture, se dresse sur une terrasse d'or émaillé ornée de quatre figures d'anges et des représentations des évangélistes, chef-d'œuvre d'orfèvrerie française du xviie siècle. Ce monument fut acquis pour le roi en 1671, ainsi qu'en témoigne une quittance que jadis M. Germain Bapst communiqua aux Antiquaires de France.

Comment, me dira-t-on, vous parlez des objets d'or émaillé du Louvre et vous ne nous avez pas encore présenté une attribution à Cellini ? Hélas ! comme je le disais en commençant, le seul monument authentique du maître florentin qu'eût pu abriter la galerie d'Apollon, eut été la salière d'or faite pour François Ier. Elle est à Vienne. Quant à moi, je me refuse absolument à sanctionner les attributions fantaisistes qu'on a présentées pour quelques-uns de nos monuments : un enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus, groupe en argent transformé en aiguière, qui provient de Modène, œuvre absolument authentique de Jean Bologne, est devenu pour quelques personnes acharnées à des attributions une œuvre française du xvie siècle ; le nom de Germain Pilon a même été prononcé, comme il a été prononcé aussi pour une Thétis en argent montée sur un cheval sortant de la mer, œuvre allemande indiscutable de l'extrême fin du xvie ou du commencement du xviie siècle. Ces attributions datent, et c'est ce qui les explique et les rend dans une certaine mesure excusables, de l'époque où on mettait au grenier comme entachée de mauvais goût une œuvre capitale de Wenczel Jamnitzer. Ce qui est plus déplorable, c'est que ces attributions, comme toutes les mauvaises herbes, persistent et sont pour ainsi dire indéracinables. Certain charmant vase de jaspe rouge, en forme de cylindre muni de deux anses bizarres en forme de monstres, passera longtemps encore pour une œuvre de Benvenuto. Je n'espère pas faire disparaître une pareille erreur ; mais la pièce est charmante, il n'y a

donc que demi-mal. Que dire de la même manie attributive quand elle s'attaque à des œuvres de troisième ou de quatrième ordre ?

Il y a quelques années, on eut le malheur de faire certains remaniements



Coupe en cristal de roche
Montée en or émaillé (Époque de Charles IX).

dans la Galerie d'Apollon; on mit dans l'ombre quelques œuvres qui gagnent évidemment au demi-jour. Quelque temps après, le conservateur vit accourir effaré le gardien qui lui dit qu'un visiteur réclamait avec insistance et

indignation la *Coupe de Benvenuto Cellini*. On eut quelque peine à rassurer ce brave homme en lui prouvant que l'objet de sa vénération peu éclairée n'avait pas quitté la Galerie, que seulement il ne se trouvait plus en évidence. Mais soyez tranquilles ; ce n'est pas à lui qu'on fera croire que la Coupe de Benvenuto Cellini n'est qu'une œuvre bien médiocre, du xvii[e] siècle, née à Augsbourg ; et si, administrativement, il refoule ses sentiments intimes et ronge son frein en présence d'une telle impiété, de quelles malédictions ne doivent-ils pas poursuivre le conservateur, ceux qui n'étant pas retenus par le respect hiérarchique, sont persuadés, de génération en génération, que la Galerie d'Apollon est sortie d'un bout à l'autre du cerveau de l'artiste florentin ?

Emile MOLINIER.

(*A suivre.*)





BOILLY

n a beaucoup de plaisir et un très gros profit d'érudition sincère à lire le beau livre que M. Henri Harrisse vient de publier sur le peintre Louis Boilly[1]. Je suis un de ceux qui ont poussé l'auteur à donner corps au projet depuis longtemps caressé ; je savais que le sévère et rigoureux écrivain à qui nous devons les travaux les plus précis et les plus complets qui soient, sur Christophe Colomb, et les études spéciales sur la cartographie américaine, sur tant de sujets obscurs lumineusement exposés, ne pourrait sans originalité s'attaquer à l'œuvre plus facile de la biographie d'un artiste et du catalogue raisonné de ses œuvres. Et puis M. Harrisse a le mérite inattendu d'être resté le philosophe de la traduction de Descartes, l'homme à qui les phrases même sublimes n'en imposent pas. En des temps où les esprits un peu décontenancés inclinent volontiers aux extravagances, où l'on

[1] Henri Harrisse. *L.-L. Boilly, peintre dessinateur et lithographe. Sa vie et ses œuvres* (*1761-1845*). Paris, Société de propagation des livres d'art, 1898, in-4°.

voit d'excellentes gens aiguillés sur la voie à butoir, la voie sans issue, pour le seul honneur de n'être pas tout le monde, on attendait avec intérêt ce travail simple, sans nulle boutade, cette biographie d'un brave homme écrite par un homme brave. Car c'est vraiment de la bravoure en matière d'art que de ne plus chercher midi à quatorze heures, et d'en revenir au naïf exposé, sans paraboles.

Si je n'étais fort en retard, je souhaiterais au Boilly de M. Harrisse le succès; j'ai été devancé, mes vœux seraient superflus; le livre est définitif, et si l'on y vient ultérieurement ajouter un renseignement ou préciser une information, l'addition ne saurait porter sur rien de très important. J'irai plus loin, M. Harrisse était le seul écrivain qualifié pour conduire à bien pareille entreprise. D'abord, en dépit d'autres recherches, tout plongé qu'il fût dans l'érudition médiévale, il avait dès longtemps voué au peintre de la Révolution un culte fervent. Et cette affinité, entre deux esprits si éloignés l'un de l'autre par le temps, par les travaux mêmes, s'explique très bien par une commune piété pour la vérité. Ce que M. Harrisse goûte dans l'œuvre de Boilly, c'est sa note d'époque, la sincérité de sa vision, la bonne foi de son interprétation, un quelque chose que le document tout naïf apporte en soi et impose. Et puis le bon artiste inspire d'autres sympathies; en un moment de brutalité, il est resté doux, inoffensif, on l'a persécuté un peu, et s'il n'a point abdiqué et renoncé, c'est donc que son tempérament était de belle assurance. On lira dans le livre de M. Harrisse si déjà on ne l'a lu — et je crains de révéler ici le secret de polichinelle — les pages consacrées au mauvais vouloir de Wicar à l'endroit de son modeste confrère. Boilly sous



Les Moustaches



LA FEMME AU MANCHON

appartient à M. Mühlbacher

Revue de l'Art ancien et moderne

la Révolution sentait son Debucourt du *Menuet de la Mariée*, ses belles filles tenaient, par bien des grâces, au régime détesté, il n'en fallait pas tant pour que le « citoyen La Vertu », qu'était Wicar, le dénonçât comme incivique. Et il en allait simplement d'une guillotinade alors, ce qui, eu égard à la situation de Boilly, marié, père de famille, très pauvre diable, était pour les siens la misère épouvantable. Alors, pour les siens toujours, non pour lui certes, il s'était conformé aux ukases, et sans rien perdre de sa jolie façon, de ses élégances de pinceau, pour affirmer sa foi républicaine et sauver sa mise, il avait fabriqué son Marat, lui aussi, le Marat officiel, et désormais on l'avait laissé tranquille.



Portraits de Boilly

Une autre raison encore donnait à M. Harrisse une facilité pour mener à bien son travail : c'étaient ses relations, ce que les écrivains les plus consciencieux n'ont presque jamais, les moyens naturellement offerts à l'homme du monde de frapper aux bonnes places, d'obtenir les autorisations, de comparer, de grouper les éléments, d'opposer les documents les uns aux autres. Dans cet ordre d'idées, rien ne reste à faire. M. Harrisse a su de Boilly tout ce qui, dans les collections particulières, pouvait aider à sa thèse. Il a eu la bonne fortune de donner un état civil incontesté à des tableaux inconnus ; il a, dans un catalogue joint à son livre, énuméré et décrit près de 1400 tableaux, dessins, portraits ou lithographies. Car Louis Boilly n'a pas été seulement le joli peintre, le délicat pinceau de la Révolution et du Directoire, il a, l'un des premiers, couru à la lithographie, au procédé révélé en France dans les commencements de la Restauration, procédé qu'il va si parfaitement assouplir à son genre, qu'on le croirait une

manière à lui de s'exprimer, une écriture personnelle, presque sa chose.

Ceci indiqué, il serait parfaitement oiseux de tenter en un article rapide l'analyse, même sommaire, de l'ouvrage. Boilly est connu de tout le monde, ses peintures ont été traduites par les pointillistes de la Révolution, Tresca, Levilly et autres. Il y a en lui comme je disais, à la fois du Debucourt, du Roslin aux étoffes soyeuses, de Mme Vigée aux minois pimpants. C'est encore, si l'on veut, une lointaine réminiscence, dans une langue bien française, des phrases de Terburg ou de Peter de Hoogh. Et ces qualités, Boilly les transpose excellemment dans ses lithographies *nacrées*, un peu tournées à la charge dans ses *Grimaces*, romantiques sur le tard, car, né en 1761, huit ans avant Napoléon, Boilly poursuivra sa carrière jusqu'à la fin du règne de Louis-Philippe, en 1845, infatigable, digne de tous les respects.



LE SECOND MOIS

Si au milieu de ces louanges méritées à l'auteur et à son sujet, je me permettais une critique, elle porterait sur la partie matérielle du livre, sur les héliogravures en hors texte, surtout, dont la plupart sont médiocres et ne donnent des tableaux représentés qu'une imparfaite idée. M. Harrisse est trop homme de goût, trop parisien pour n'avoir pas déploré cette misère. Certes les reproductions mécaniques ont leurs mécomptes ; il faut, pour arriver à la perfection, trop de conditions rarement rencontrées. Tout de même on eût pu faire mieux. L'*Arrestation de Garat* est, dans son tirage noirâtre, boueux, une véritable injure à la mémoire de Boilly ; l'*Arrivée de la Diligence*, le tableau lumineux du Louvre, dont Braun a tiré des photographies chaudes et savoureuses, ne fournit à la traduction qu'un lavis brutal et mesquin. L'*Enfant au fard* serait, à notre sens, une des rares héliographies supportables de l'ouvrage, car dans la *Femme au manchon*, combien de lourdeurs ! dans les *Galeries du Tribunat*, que de surprises ! Pour être juste, nous dirons que cette

dernière pièce, brûlée à la Commune, a été donnée d'après une épreuve photographique datant de 1869 ; c'est une raison, c'est la seule valable ; pour tout le reste, la médiocrité ne s'explique pas.

En résumé, et ces réserves faites, je ne sais rien de plus intéressant que ce livre, à la fois biographie, catalogue, œuvre littéraire et documentaire, asseyant le vrai, redressant les erreurs, et redonnant à Boilly, « au petit maître », comme on dit, de l'École française de la Révolution, une place juste, méritée et très enviable parmi ses confrères.

Henri BOUCHOT.



LISTE

DES

OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le premier trimestre de 1899.

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

L'Achille voilé dans les peintures des vases grecs; par Marcel LAURENT. In-8° avec figures. *Paris*, lib. Leroux.

Congrès archéologique de France. Soixante-troisième session. Séances générales tenues à Morlaix et à Brest en 1896 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, avec grav. *Paris*, lib. Picard.

Les Fouilles archéologiques de Saint-Maur-de-Glanfeuil (Maine-et Loire); communication faite par le Révérend Père DE LA CROIX, S. J., à la Société des antiquaires de l'Ouest, dans la séance du 17 novembre 1898. In-16. *Poitiers*, imp. Blais et Roy.

La Maison Nivet, à Limoges; par Louis GUIBERT. In-8°. *Limoges*, libr. Ve Ducourtieux.

Notes d'épigraphie et d'archéologie orientale; par M. J. B. CHABOT. In-8°. *Paris*, lib. Leroux.

Découvertes archéologiques à Angers (septembre-octobre 1898); par l'abbé Ch. URSEAU. *Angers*, Germain, in-8°, avec fig.

Esquisse d'une histoire de l'archéologie gauloise (préhistorique, celtique, gallo-romaine et franque); par Salomon REINACH. In-8°. *Chartres*, imp. Durand.

Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art; par J. HOPPENOT. In-8°. *Paris*, imp. Petithenry.

Encore Epona; par Salomon REINACH. In-8°, avec fig. et planches. *Paris*, lib. Leroux.

L'Enlèvement d'Hélène, représenté sur un lécythe protocorinthien; par Chr. BLINKENBERG. In-8°, avec grav. *Paris*, lib. Leroux.

Le Mobilier funéraire sous la douzième dynastie, d'après une publication récente de M. Steindorff; par George FOUCART. In-8°. *Paris*, lib. Leroux.

Observations comparées sur la forme des colonnes à l'époque romane, dans divers monuments du midi de la France et de pays étrangers; par Victor MORTET. In-8°. *Nogent-le-Rotrou*, Daupeley-Gouverneur.

De quelques monuments historiques à Ussel (Corrèze). Notre-Dame-de-la-Chabane; par Alfred LAVEYX. In-16, avec grav. *Paris*, imp. Maurin.

Les Sépultures burgondes de la Haute-Savoie (Histoire et Mobilier funéraire); par Marc LE ROUX. In-8°, avec fig. *Annecy*, lib. Abry.

Dix-huitième (le) Siècle. Les Mœurs; les Arts. Récits et Témoignages contemporains. In-4°. *Paris*, lib. Hachette et Cie.

L'Épopée du costume militaire français; par Henri BOUCHOT. Aquarelles et dessins originaux de Job. Grand in-4°. *Paris*, lib. May.

Les Nécropoles phéniciennes en Andalousie (1887-1895); par DE LAIGUE. In-8°, avec grav. et planches. *Paris*, lib. Leroux.

Notre-Dame du Haut-Mont. Croquis et Souvenirs; par G. DE BEUGNY D'HAGERUE. In 8°, avec grav. *Lille*, imp. et lib. Desclée, de Brouwer et Cie.

Recherches sur les reliques de l'ancien trésor de la collégiale Saint-Denis-de-

Vergy, transférée en 1609 à Nuits (diocèse de Dijon), aujourd'hui Nuits-Saint-Georges; par Eugène MERAY. In-8°. *Dijon*, imp. Jacquot et Floret.

Les Saints de la Messe et leurs Monuments; par Ch. ROHAULT de Fleury. (Études continuées par son fils.) In-4° à 2 col., avec grav. *Paris*, lib. Motteroz.

Le Tumulus funéraire de Wimereux; par le docteur H. E. SAUVAGE. In-8°. *Boulogne sur-Mer*, imp. Hamain.

La Villa gallo-romaine de Saint-Moré (Yonne); par A. PARAT. In-8°, avec fig. *Paris*, lib. Leroux.

Catalogue général des médailles françaises. République (1848-1852); Napoléon III (1852-1870). In-16, *Paris*, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois.

Catalogue général de médailles françaises. République (1870-1899). In-8°. *Paris*, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois.

Les Dessins de médailles et de jetons attribués au sculpteur Edme Bouchardon; par F. MAZEROLLE. In-8°, *Paris*, Plon, Nourrit et Cie.

Médailles concernant la musique et le théâtre, la médecine, la chimie et les épidémies, les voies et moyens de transport, la franc-maçonnerie. Médailles militaires. Monnaies et médailles de France et d'Amérique. *Paris*, BAER, in-8°.

Les Monnaies d'Anastase, de Justin et de Justinien frappées à Narbonne; par G. AMARDEL. In-8°. *Narbonne*, imp. Caillard.

Les plus anciennes monnaies wisigothes de Narbonne; par G. AMARDEL. In-8°. *Narbonne*, imp. Caillard.

Accademia di belle arti di Perugia. Regolamento generale. *Perugia*, Santucci, in-8°.

An Introduction to the Study of the Renaissance; by Lilian F. FIELD. *London*, Smith, in-8°.

(Renaissance in architecture, sculpture and painting.)

Antike Denkmæler zur Griechischen Gœtterlehre; Denkmæler der Alten Kunst, von C. O. MÜLLER und. F. WIESELER. *Leipzig*, Dieterich, in-8°.

Die Antiken Münzen Nord-Griechenlands unter Leitung von F. Imhoof-Blumer; herausgegeben von der Kgl. Akademie der Wissenschaften. I. Dacien und Moesien, bearbeitet von Behrendt PICK. *Berlin*, Reimer, in-4°.

L'Art chrétien dans la vallée d'Aoste; conférence prononcée, à Turin, à l'*Esposition d'arte sacra* par F.-G. FRUTAZ. *Aoste*, imp. catholique, in-8°.

La Cascina Pozzobonello in Milano nei corpi santi di Porta Orientale; per Gaet MORETTI. *Milano*, Allegretti, in-4°.

Corpus hummorum Hungariæ; Magyar egyetemes eremtar, Irta Rethy LASZLO. *Budapest*, A Magyar Tudományos Akademia Kiadasa, in-4°.

The Cross in Tradition, History and Art; by the rev. William WORD. Seymour, *New-York*, Putnam, in-4°.

Degli Oggetti insigni che interessano la storia e l'arte. Schema di legge con alcuni scritti d'arte e di storia editi dall' Autore in articoli recenti. Opera di Léo VICCHI. *Imola*, Galeali, in-8°.

Euphorion: being Studies of the Antique and the Mediæval in the Renaissance; by Vernon LEE. *London*, Fischer Unwin, in-8°.

Festschrift für Otto Bernndorf, zu seinem 60 Geburtstage gewidmet von Schulern, Freunden und Fachgenossen. *Wien*, Hœlder, in-fol.

Firenze e la Toscana; paesaggi e monumenti, costumi e ricordi. Opera di Eug. MÜNTZ. *Milano*, Fratelli Treves, in-4°.

Grundriss der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke; Zwœlffte Auflage vollstændig neu bearbeitet von Max SEMRAU. I. Die Kunst des Altertums. *Stuttgart*, Paul Neff, in-8°.

History of modern italian Art; by Ashton Rollins WILLARD. *London*, Longman, in-8°.

Introduction to the Study of North American Archaeology; by Cyrus THOMAS. *Cincinnati*, Robert Clarke, in-8°.

Die Kirchliche Kunst in Monographien, Skizzen und Kunstbildern, von Franz BÜTTGENBACH. *Aachen*, Schweitzer, in-4°.

Die Klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance; von Heinrich WŒLFFLIN. *München*, Bruckmann, in-4°.

Kœnig Ludwig von Bayern und die Kunst; von L. v. KOBELL. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Kœnigliche Akademie der Künste zu Berlin. Friedrichs Geselschaff. Gedæchtnissrede ; von WOLFGANG von ŒTTINGEN. *Berlin*, Mittler, in-8°.

Kœnigliche Akademie der Künste zu Berlin ; Kunst und Publikum. Rede zur Feier des allerhœchsten Geburtstages Seiner Majestæt des Kaisers und Kœnigs, am. 27 Januar 1899, gehalten von HUGO von TSCHUDI. *Berlin*, Siegfried Mittler, in-8°.

Kunst-Formen der Natur ; von Ernst HÆCKEL. *Wien*, Bibliographisches Institut, in-4°.

Materialy po arkheologi. Matériaux pour l'archéologie et la numismatique du Gouvernement de Kiev. *Kiev*, Tchokolov, in-4°.

En Russe.

Monete greche, del dott. Solone Ambrosoli ; con 200 foto-incisioni nel testo. *Milano*, Hœpli, in-8°.

Manuali Hœpli.

Der Münzsammler. Ein Handbuch für Kenner nnd Anfænger ; Mit 200 Originalabbildungen. *Zürich*, Füssli, in-8°.

Œsterreich in Wort und Bild ; herausgegeben von Julius LAURENCIE. *Berlin*, Werner, in-fol.

The Renaissance in Italian Art ; Sculpture and Painting. By Selwyn BRINTON. *London*, Simpkin, in-8°.

Renaissance Masters. The Art of Raphael, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Titian, Correggio and Botticelli. By George B. ROSE. *New-York*, Putnam, in-8°.

Rom in der Renaissance ; von Nicolaus V bis auf Julius II ; von Ernst STEINMANN. *Leipzig*, Seemann, in-8°.

Die rœmische Begræbnisstætte von Brigantium ; œstlicher Theil von S. JENNY. *Wien*, aus der K. K. Hof und Staatsdruckerei, in-4°.

Spætgothische Wohnræume und Wandmalereien aus Schloss Issogne ; von R. FORRER. *Strasburg*, Schlesier, in-4°.

Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten ; herausgegeben von Georg HIRTH. I. Serie. Der schœne Mensch in der Kunst aller Zeiten. I. Band. Der schœne Mensch im Altertum, bearbeitet von Heinrich Bulle. *München*, Hirth, in-4°.

Uit de Geschiedenis der heilige Stede te Amsterdam ; Mededeelingen over hare Kunstschatten door J.-F.-M. STERCK. *Amsterdam*, Van Langenhuysen, in-fol.

Die Wandgemælde im Kreuzgange des Emaus-Klosters in Prag ; von Josef NEUWIRTH. *Prag*, Calve, in-4°.

Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens III.

The Women of Homer ; by Walter Copland PERRY. With Illustrations. *London*, William Heinemann, in-8°.

Zur Geschichte der Rechtspflege in der Stadt Strassburg ; herausgegeben von Georg LEVI. *Strassburg*, Beust, in-8°.

Zwei Beitræge zur Geschichte und Topographie der thebanischen Necropolis im neuen Reich. Der Grabtempel Amenophis I, zu Drah-Abul-Negga, von Wilhelm SPIEGELBERG. *Strassburg*, Schlesier, in-fol.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉ

L'Art dans l'habitation moderne ; par H. GUIMARD. *Paris*, Le Soudier, in-4°.

L'Art de se meubler ; par WASSILIKOV. In-8°, avec figures. *Évreux*, imp. Hérissey.

BOURGOIN. **Études architectoniques et graphiques.** *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Cours de dessin industriel ; à l'usage des écoles primaires et supérieures, des écoles normales, des cours d'enseignement secondaire moderne et d'enseignement professionnel ; par MM. E. CHEVRIER et Aug. DELATTRE. Petit in-4°, avec figures et planches. *Paris*, librairie Cornély.

L'Esthétique nouvelle « Athléique » Le beau et sa loi. Loi de l'action, loi de l'harmonie. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

L'Evolution esthétique ; par Edmond GALABERT. In-8°, *Paris*, librairie Giard et Brière.

Histoire de l'anatomie plastique ; les Maîtres, les Livres et les Écorchés ; par MATHIAS DUVAL et Ed. CUYER. Petit in-8°, avec gravures. *Paris*, librairie May.

Histoire et philosophie des styles ; par H. HAVARD. *Paris*, Le Soudier, in-4°.

Manuel de perspective et tracé des om-

bres, à l'usage des architectes et ingénieurs et des élèves des écoles spéciales ; par P. PLANAT. Première partie : Perspective; seconde partie : Ombres. *Paris*, Aulanier, in-4°.

Monographie d'une tapisserie d'Arras du XIIIe siècle ; par E. GANNAY. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Notice sur une mappemonde syrienne du XIIIe siècle. Notes complémentaires, publiées d'après les observations de MM. R. Gottheil et C.-A. Nallino ; par M. J.-B. CHABOT. In-8°, avec gravures. *Paris*, Imp. nationale.

La Peinture sur porcelaine à la Comédie-Française ; Marie Besson, artiste peintre, élève de Sarah Bernhardt ; par Armand BOURGEOIS. In-16, *Paris*, Bibliothèque artistique et littéraire.

Les tapisseries marchoises en Périgord ; par A. DUJARRIC-DESCOMBES. In-8°. *Limoges*, librairie Ve Ducourtieux.

La Vie et l'Art des Scandinaves; par Maurice GANDOLPHE. Avec une lettre de M. Gaston PARIS. In-16. *Paris*, librairie Perrin et Cie.

American historic Towns. Historic Towns of new England. Edited by Lyman P. POWELL. *New-York*, Putnam, in-8°.

Les Arts et l'industrie du verre; par Henry D'ANCY. *Abbeville*, Paillard, in-8°.

The Bayeux Tapestry, a History and Description; by Frank REDE-FOWKE. *London*, George Bell, in-8°.

Beitræge zur Geschichte der Kultur und Kunst; von Theodor-Jean FEILNER. *Braunschweig*, Sattler, in-8°.

Chinese Porcelain ; by W.-G. GULLAND. With notes by T.-J. LARKIN. *London*, Chapman, in-8°.

Egyptian Ceramic Art. The Macgregor Collection. A Contribution towards the History of egyptian Pottery, by Henry WALLIS. With Illustrations by the AUTHOR. *London*, Taylor, in-4°.

Fans and Fan Leaves english; collected and described by lady Charlotte SCHNEIDER. *London*, John Murray, in-fol.

Der Gesichtsausdruck in Kunstwerken; von M. KUHNERT. *Dessau*, Kahle, in-8°.

Les imprimeurs de tissus dans leurs relations historiques et artistiques avec les corporations; par R. FORRER. *Strassburg*, Ch. Muh, in-8°.

Japan described and illustrated ; by the Japanese, written by Eminent Japanese Authorities and Scholars. Edited by F. BRINKLEY. *Boston*, Millet, in-fol.

La Ginnastica nei suoi rapporti con l'arte Greca ; Opera di Michelangelo JERACE. *Torino*, Bocca. in-8°.

Illustrations of the principal natural Orders of the Vegetable Kingdom; prepared for the Science and Art Department of the Council of Education, by D. OLIVER. The Plates by W.-H. FITCH. *London*, Chapman, in-8°.

Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst; von Ernst TE PEERDT. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

Reitersporen aus zwanzig Jahrhunderten; der Sporn in seiner Formenentwicklung, von R. ZSCHILLE und R. FORRER. *Berlin*, Paul Bette, in-fol.

Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza; con appendice di documenti inediti forniti dal prof. Carlo MALAGOLA. Opera di Fed. Argnani. *Faenza*, Giuseppe Montanari, in-4°.

Selected Examples of Decorative Art from South Kensington Museum. Edited by F.-E. WILLIAMS. *London*, Longman, in-fol.

Sur l'art au XIXe siècle ; discours prononcé dans la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique ; par Charles TARDIEU. *Bruxelles*, Hayez, in-8°.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS. — MUSÉES EXPOSITIONS. — VENTES

A propos du monument de Bossuet. Les principaux portraits de Bossuet (essai d'iconographie) ; par Eugène GRISELLE. In-8°. *Paris*, imp. Dumoulin et Cie.

La Caricature et l'Humour français au XIXe siècle; par Raoul DEBERDT. 2e édition. Grand in-16, avec grav. *Paris*, imp. et lib. Larousse.

Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au département des estampes de la Bibliothèque nationale, rédigé par M. Georges DUPLESSIS, membre de l'Institut, conservateur honoraire au département des estampes. T. 3 : Colonna-Flandin. In-8° à 2 col. *Paris*, lib. Rapilly.

Catalogue de la Société des artistes graveurs au burin. In-8° carré, avec grav. *Paris*, chez G. Profit.

Catalogue illustré de la cinquième exposition de la Société des miniaturistes et enlumineurs de France, ouverte, galerie Georges Petit, du 25 janvier au 6 février 1899. *Paris*, lib. Bernard et Cie.

Contribution à l'histoire de l'école avignonaise de peinture (XVe siècle); par Gustave BAYLE. In-8°. *Nîmes*, imp. Chastanier.

Dessin d'imitation. Le programme officiel illustré; par L. FOURNEREAU, en collaboration avec M. G. Henry et Mlle H. Morisot. *Paris*, Hachette, in-4°.

Le Dessin élémentaire dans l'Ardèche. Le Modèle primaire au tableau noir et l'Effort gradué; par E. BONNAND. In-16, avec fig. Abenasu, lib. de l' « Ardèche littéraire ».

Le Dessin par l'écriture et l'Ornementation par les lettres de l'alphabet. Méthode nouvelle dédiée aux promoteurs de l'instruction artistique de l'Ardèche; par E. BONNAND. In-16, avec fig. Aubenas, lib. de l' « Ardèche littéraire ».

Le Dessin par ombre portée chez les Grecs; par E. POTTIER, In-8. *Paris*, Leroux.

Great (the) Masters in the Louvre Gallery. Modern school. First volume. Part. I. Grand in-4°, avec grav. *Paris*, lib. Boussod, Manzi, Joyant et Cie.

Hommage des artistes à Picquart. Album de 12 lithographies, publié sous la direction de Paul BRENET et Félix THUREAU. Préface d'Octave *Mirbeau*. Listes des protestataires. Grand in-4°. *Paris*, Société libre d'édition des gens de lettres.

Les Maîtres de la lithographie. John Lewis Brown; par Germain HÉDIARD. In-8°. *Châteaudun*, imp. de la Société typographique.

Maîtres (les) de la peinture. Musée du Louvre. École moderne. Texte français. 1er volume. N° 1. In-fol. avec grav. et planches en couleurs. *Paris*, lib. Boussod, Manzi, Joyant et Cie.

Méthode de dessin à vue et à main levée; par MM. SURIER et BEHR. *Paris*, Larousse, in-8°.

Musée du Louvre. Les Maîtres de la peinture. École napoléonienne. 1er volume. In-fol., 24 p., avec grav. en noir et en couleurs. *Paris*, lib. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, *New-York*, Appleton et Cie.

Le Musée du Luxembourg; par Paul VITRY. In-8°. *Melun*, Imprimerie administrative.

Note sur une œuvre ignorée de Rembrandt, ou l'Étude peinte du « jeune homme à toque de velours »; par Émile DELAGE. Avec un fac-similé du tableau attribué au maître, des images des deux eaux-fortes représentant son personnage connues pour être de Jean Liévens et de Rembrandt, et les commentaires des auteurs sur lesdites gravures. In-8°. *Paris*, tous les lib.

Les Pastels de M. Q. de La Tour, à Saint-Quentin; par M. Henry LAPAUZE. Préface par M. Gustave Larroumet, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. In-fol. *Paris*, lib. Bulloz.

Les Peintres de la Bretagne; par Delphin FABRICE. Avec un dessin d'Émile Dezaunay et une lettre de Jean-Marie Le Gardec. In-18 jésus. *Paris*, lib. de l'Art, 10, rue Notre-Dame-de-Lorette.

La Peinture décorative aux Expositions des Beaux-Arts. *Paris*, Le Soudier, in-4°.

Salon aixois. Critiques sur l'art et l'art (?) officiel; Thétis et Jupiter; Legs Granet; Legs Loubon, etc.; par Pierre BERRIAT. Petit in-8°. *Aix*, imp. Bernex.

Sarah Bernhardt dans « Théodora ». *Paris*, phot. Nadar.

Un portrait de Louis XIII au musée de Reims; Notice et Description par H. JADART. In-8°. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie.

Bibliography of eighteenth century Art and illustrated Books; being a Guide to Collectors of illustrated Works in English and French of the Period; by J. LEWINE. *London*, Sampson Low, in-8°.

Il cavalier Bernino, caricaturista; con disegni inediti. Opera di Luca BELTRAMI. *Milano*, Umberto Allegretti, in-8°.

Cours gradué de dessin d'après nature; par J.-B. TENSI. *Bruxelles*, Lebègue, 2 vol. in-4°.

Führer durch die œffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom; Die vatikanische Skulpturensammlung. Die Kapitolinischen und das Lateranische museum. Das Magazzino archeologico comunale auf dem Caelius. Von Wolfgang Helbig. Zweite Auflage. *Leipzig*, Teubner, in-8°.

George Morland and the Evolution from him of some later Painters; by J.-T. NETTLESHIP. With thirty-eight illustrations. *London*, Seeley, in-4°.

How to enjoy pictures; with a special chapter on pictures in the schoolroom; by Stella SKINNER and M. EMERY. *Boston*, the Prang educational C°, in-8°.

Iconografia dantesca; The pictorial representations to Dante's divine Comedy, by Ludwig VOLKMANN. With preface by C. SAROLEA. *London*, Grevel, in-8°.

Japan-Album, decorative japanische Handzeichnungen in Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Dresden; herausgegeben von E. Kumsch. Zweite Auflage. *Berlin*, Hessling, in-fol.

Der Kunstverein zu Hamburg; Das Bildnis in Hamburg. Von Alfred LICHTWARK. *Hamburg*, Richtert (Paris, Haar), 2 vol. in-fol.

Das Leben Jesu in Bildern alter Meister; Von J. SPRINGER. *Leipzig* et *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Lithography and Lithographers. Some Chapters in the History of the Art. With technical remarks and suggestions by Joseph Élizabeth Robins Rennell. *London*, Unwin, in-fol.

The Master E. S. and the Ars Moriendi; A Chapter in the History of Engraving. *London*, Frowde, in-8°.

Nuovi scavi di Pompei; Casa dei Vettii. Appendice ai dipinti murali. Proprieta artistica-letteraria di Pasquale d'AMELIO NAPOLI. *Napoli*, Richter, in-fol.

Petrus Pictor Burgensis de prospectiva pingendi. Nach dem Codex der Kœniglichen Bibliothek zu Parma nebst deutscher Übersetzung zum erstenmale verœffentlicht, von C. WINTERBERG. Band I. Text. Band II. Figurentafeln. *Strassburg*, J. Heitz, 2 vol. in-4°.

A popular Handbook to the Tate Gallery « National Gallery of british Art »; by Edward T. COOK. *London*, Macmillan, in-8°.

Raffaello Sanzio e la Scoperta di un suo Quadro; Opera di Franco DE AMICIS. *Amsterdam*, F. Muller, in-4°.

Vandyck's Pictures at Windsor Castle; Historically and critically described by Ernest LAW. *Wien*, Hanfstaengl, in-fol.

Wartburg und Umgebung; 20 photogravuren nach original-Aufnahmen in Kupfer Geætzt von Rud. SCHUSTER. *Berlin*, Schuster, in-fol.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

L'Ancienne Collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figures du XIIIe siècle; par Jules GAUTHIER. In-8° et planches. *Besançon*, imprimerie Dodivers.

Les Sculptures et les Peintures de l'église de Saint-Antoine en Viennois; par l'abbé P. BRUNE. In-8°. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie.

Statuette archaïque d'Apollon; par J.-Adrien BLANCHET. In-8°, avec figures. *Angers, Paris*, libr. Leroux.

Architecture (l') nouvelle. Choix de petites constructions économiques, pavillons, chalets, exécutés par divers architectes aux environs de Paris. *Laval*, Barnéoud et Cie, Dourdan, grand in-4° à 2 col.

La cathédrale de Fréjus; par Octave TEISSIER. Notes et Documents, accompagnés d'un plan dressé par L. OTTO. *Draguignan*, impr. Latil, in-8°.

La construction de l'Opéra-Comique; par Edmond LAHENS. *Paris*, aux bureaux de la Nouvelle Revue, 28, rue de Richelieu, in-8°.

Domrémy et le mouvement national de Jeanne d'Arc; par l'abbé V. MOUROT. *Nancy*, imp. Crépin-Leblond, in-16, avec grav. et pl.

Études architectoniques et graphiques : Arts d'industrie; Architecture; Arts

d'ornement; Beaux-Arts. Collection raisonnée d'études de notes et de croquis pour servir à l'histoire des arts, et à l'enseignement théorique et pratique dans la famille, dans l'école et dans l'atelier; par J. BOURGOIN. T. Ier : Introduction générale; Prolégomènes. *Paris*, libr. Schmid, in-8° carré, avec figures.

Monographie de la cathédrale d'Évreux; par l'abbé Jules FOSSEY. Illustrations de Paulin Carbonnier. *Evreux*, impr. Odieuvre, in-4°.

Petit Guide de la basilique insigne cathédrale de Saint-Cyr et de Sainte-Juliette de Nevers; par M. l'abbé A. SERY. *Nevers*, imp. Cloix, in-16 et gravures.

Le Portail occidental de Notre-Dame de Chartres; par A. MARIGNAN. *Paris*, lib. Bouillon, in-8°.

Le Symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers; par X. Barbier DE MONTAULT. In-8°, avec grav. *Ligugé* (Vienne), impr. Bluté; aux bureaux du « Pays poitevin ».

Alzano Maggiore e la sua chiesa parrocchiale. *Bergamo*, Istituto italiano d'arti grafiche, in-8°.

Inaugurazione della nuova facciata.

L'Architettura a Bologna nel rinascimento. Opera di Francesco MALAGUZZI VALERI. Rocca S. Casciano, Cappelli, in-4°.

Backsteinbauten der Renaissance in Norddeutschland; herausgegeben von Albrecht HAUPT. *Frankfurt-am-Main*, Keller, in-fol.

La catedrale di Nardo. La cascina Pozzobonello in Milano; rilievi e studi eseguiti dall' Architetto Pier Olinto Armanini, durante gli anni del suo pensionato artistico in Roma. *Milano*, Allegretti, in-4°.

Li cinque ordini di architettura intagliati da Costantino Gianni e ridotti a migliore e più facile lezione per uso degli Architetti, pittori e disegnatori. Opera di Giac. BAROZZI, *Milano*, Guigoni, in-8°.

D'un crucifix en argent, œuvre de Benvenuto Cellini, appartenant à la noble maison Godi-Toschi de Parme; par Guasti GAL. *Florence*, Florentin, in-8°.

Deutsche Burgen; von Bodo EBHARDT. *Berlin*, Wasmuth, in-fol.

Earth Sculpture; or, the origine of land forms; by J. Geikie. *New-York*, Putnam's Sons, in 8°.

The Evolution of the english House; by Sidney Oldall ADDY. *London*, Sonnenschein, in-8°.

Neuere Fælschungen von Antiken; von Adolf FURTWÆNGLER. *Berlin*, Giesecke, in-fol.

Il palazzo dei dogi e la biblioteca di S. Marco; per Pompei MOLMENTI. *Venezia*, Ferrari, in-8°.

Progetto di una nuova aula per le tornate della Camera dei deputati e di sistemazione del palazzo di Montecitorio in Roma. Opera di G. MORETTI. *Milano*, Allegretti, in-4°.

Reichsgerichtsbau (der) zu Leipzig; Text von Ludwig HOFFMANN. *Berlin*, Hessling, in-fol.

Relazione della commissione Giudicatrice del concorso pel nuovo Cimetero della città di Monza; Opera di CERNUSCHI, L. SALVOLDI e A. FORMENTI. *Monza*, Ghezzi, in-8°.

South London; by Walter BESANT. With 119 Illustrations. *London*, Chatto, in-8°.

PHOTOGRAPHIE

Grammaire élémentaire de photographie pratique, à l'usage des débutants amateurs; par L. GAUMONT. 3e édition. In-8°, avec figures. *Paris*, Gaumont et Cie.

Leçons de photographie données à la Société photographique du nord de la France. In-16. Erchin (Nord), imprimerie du patronage Saint-Benoît.

Le Nu et le Drapé en plein air (art photographique). Texte et illustrations de MM. Paul BERGON et René LE BÈGUE. In-4°. *Paris*, libr. Mendel.

Les Petits Travaux du photographe; Manuel de construction des appareils et accessoires de photographie; par Albert REYNER. In-8°. *Paris*, librairie Desforges.

La Photographie animée; par Eug. TRUTAT. Avec une préface de J. Marey, de l'Institut. In-8°, avec figures. *Paris*, libr. Gauthier-Villars.

La Photographie des couleurs et les Découvertes de Louis Ducos du Hauron; par Alcide DUCOS DU HAURON. Préface par Emile Gautier. In-16. *Paris*, libr. Guyot.

La Photographie en plein air, excursionniste et instantanée; par Georges BRUNEL et Paul CHAUX. In-16, avec figures. *Paris*, libr. Tignol.

La Photographie est-elle un art? par R. DE LA SIZERANNE. In-4°. *Paris*, libr. Hachette et Cie.

La Pratique de la photographie instantanée par les appareils à main, avec méthode sur les agrandissements et les projections, et notes sur le cinématographe; par E. FRIPPET. Préface de M. Albert LONDE. In-18 jésus. *Paris*, libr. Fritsch.

Sans objectif; Lettres à ma fille sur la photographie au moyen d'un trou d'aiguille; par J. COMBE. In-8°, avec figures. *Paris*, Guilleminot, Roux et Cie.

Traité pratique de la photographie des couleurs, pour servir à l'usage des professionnels et des amateurs, permettant de photographier directement les couleurs par la seule action de la lumière; par L. DUGARDIN. In-12, avec figures. *Paris*, Société nationale de la photographie des couleurs, 9, boulevard Rochechouart.

Archiv für wissenschaftliche Photographie; herausgegeben von W. Eugen ENGLISCH. Hall A. S., Knapp, in-4°.

London, Impressions, Etchings and Pictures in photogravure by William Hyde; and Essays by Alice MEYNELL. *Westminster*, Archibald Constable, in-fol.

Practical pictorial Photography; by A.-H. HINTON. Pratical Instructions in Application of Photography to artistic Ends. *London*, Hazell, in-8°.

BIOGRAPHIES

Notice sur A.-F. Allélit, sculpteur, professeur de modelage à l'école municipale d'Orléans (1825-1865); par Ch. MICHAU. 27 p. et portrait. *Orléans*, libr. Herluison.

Fra Angelico de Fiesole : sa vie et ses travaux; par Etienne BEISSEL. Ouvrage traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par J. Heibig. *Lille*, Desclée, in-8°.

Jules Breton; par Marius VACHON. In-4°, avec 100 gravures dans le texte et 20 planches hors texte en héliogravure, reproductions, sous la direction du maître, de ses principaux tableaux. *Paris*, Lahure.

François et Jacob Bunel, peintres d'Henri IV; par Paul LAFOND. In-8° et planches. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie.

Un historien de l'art français. Louis Courajod; par A. MARIGNAN. I : les Temps francs. In-8°. *Paris*, librairie Bouillon.

Antoine Gilis, sculpteur et peintre (1702-1781); par Maurice HENAULT. Photographie de M. Rouault. In-8°. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie.

Études sur quelques artistes originaux; par Léon MAILLARD. Auguste Rodin, statuaire. In-4°, avec gravures. *Paris*, libr. Floury.

J.-E. Lenepveu, peintre, membre de l'Académie des beaux-arts, ancien directeur de l'Ecole de France à Rome, etc. (1819-1898); par Joseph DENAIS. In-8°. *Angers*, Germain et Grassin.

Le peintre Jacques Pillard (1811-1898); par Jules BOUVIER, avocat, et l'abbé Claude BOUVIER, professeur à l'école Saint-Maurice. Avec un portrait du peintre par lui-même et trois reproductions de ses travaux en photogravure. *Vienne*, libr. Ogeret et Martin, in-8°.

Jacques Rigaud, dessinateur et graveur marseillais, improprement prénommé Jean-Baptiste par quelques écrivains (1681-1754); par M. Ch. GINOUX. *Paris*, imp. Plon, Nourrit et Cie, in-8° et grav.

Rembrandt; par Victor DE SWARTE. *Paris*, bureaux de la Nouvelle Revue, in-8°.

Notice sur Sergent-Marceau, peintre et graveur; par MM. H. HERLUISON et Paul LEROY. *Paris*, libr. Herluison, in-8° et grav.

Les Artistes nantais (architectes, armuriers, brodeurs, fondeurs, graveurs, luthiers, maîtres d'œuvre, monnayeurs, musiciens, orfèvres, etc.), du moyen âge à la Révolution. Notes et documents; par le marquis DE GRANGES DE SURGÈRES. *Paris*, libr. Charavay, in 8°.

Figures contemporaines, tirées de l'album Mariani. 75 biographies, notices, autographes et portraits gravés sur bois par A. Brauer, D. Quesnel, H. Sorensen et A. Prunaire. Préface de Jules Claretie, de l'Académie française. *Paris*, libr. Floury, in-8°.

Lyon artistique. Architectes. Notices biographiques et bibliographiques, avec une table des édifices et la liste chronologique des noms ; par E.-L.-G. Charvet. Illustré de 20 portraits d'architectes. *Lyon*, libr. Bernoux et Cumin, grand in-8°, IX-438 pages.

Les Thouvenin, relieurs français au commencement du XIXe siècle ; par Léon Gruel. *Paris*, libr. Leclerc et Cornuau, in-8° et fac-similé d'autographes.

Les peintres Van Oost à Lille (à propos d'un tableau lillois de notre collection) ; par L. Quarré-Reybourbon. *Paris*, Plon, in-8°.

Documents nouveaux sur Pierre Vigné de Vigny, architecte ; par le comte Charles de Beaumont. *Paris*, imp. Plon, Nourrit et Cie, in-8°.

La Cattedrale di Nardo. Pier Olinto Armanini ; per Camillo Boito. *Milano*, Allegretti, in-4°.

The life of Michel-Angelo Buonarroti; based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence. 3^{d} éd. With 50 reproductions of the Works of the master; by J. Addington Symonds. *New-York*, Scribner, in-8°.

Eugène Grasset, von William Ritter. Mit fünf Tafeln und dreiundzwanzig Abbildungen im Texte. *Wien*, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in-fol.

Joseph Joachim, von A. Moser. *Paris*, Le Soudier, in-8°.

Raphaël, by H. Knackfuss. Translated by Campbell Dodgson. *London*, Grevel, in-8°.

Rembrandt, zijn leven en werken ; door C. L. van Balen. *Zutphen*, Thieme, in-8°.

Il conte Cozio di Salabue ; cenni biografici di questo celebre collettore. Opera di Fed. Sacchi. *Londra*, G. Hart, in-8°.

Le peintre et aquarelliste Septime le Pippre ; sa vie, son œuvre ; par Gaston Lavalley. *Caen*, Joan, in-8°.

Titian, a study of his Life and Work ; by Claude Phillips. With many Illustrations. *London*, Seeley, in-4°.

Biografia de D. Ventura Rodriguez Tizon, como arquitecto y restaurador del arte en España en el siglo XVIII, por Luis Pulido Lopez y Timoteo Diaz Galdos. *Madrid*, Murillo, in-fol.

PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Armée (l') illustrée, revue bimensuelle des armées de terre et de mer, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. 1re année. In-fol. à 3 col., 8 p. *Paris*, imp. H. Dupont, 41, rue Vivienne.

Atelier de Glatigny. Études et Notes. 1re année. N° 1. In-8°, avec grav. *Versailles*, Cerf.

Broderie (la) illustrée, journal artistique de travaux de dames. 1re année. N° 1. *Levallois-Perret*, Crété, in-fol.

Moniteur des beaux-arts et de la construction. 1re année. Grand in-8° à 2 col., 21 p., avec couverture. *Arcis sur-Aube*, imp. Frémont.

Pinceau (le), publication mensuelle. 1re année. In-4°, 8 p., avec grav. et couverture. *Paris*, 29, quai des Grands-Augustins.

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine ; par R. Cagnat. In-8° à 2 col. *Paris*, lib. Leroux.

Bühne und Welt, Zeitschrift für Litteratur und Kunst; herausgegeben von Otto Elsner. *Berlin*, Elsner, in-4°.

Novyi Mir. Le Nouveau Monde. Revue illustrée. Rédacteur en chef P. M. Olkhine. *Saint-Pétersbourg*, in-fol.

En russe.

Paulin TESTE.

Le Gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



Louis Boulanger pinx. — E. [illegible]

BALZAC
(Musée de Tours)

Revue de l'Art ancien et moderne — [illegible] Paris

UN PORTRAIT DE BALZAC

AU MUSÉE DE TOURS



Lorsque paraîtront ces lignes, cent ans se seront écoulés depuis la naissance du grand Balzac; c'est dire que si « l'homme prodigieux » eût connu les années de Chevreul ou de Fontenelle, nous le verrions encore, et qui sait en quelle posture? Balzac était de ceux dont on peut tout espérer. Sans doute il aurait survécu à la femme dont la sincère affection lui avait adouci les amertumes de la vie; et nous l'aurions à l'Académie. Physiquement c'eût été le vieillard encore solide, point chauve, l'œil enfoncé, la démarche lourde — à cent ans on peut être empêché; il eût traversé nos misères hautainement, avec peut-être, de temps à autre, le gros rire dont il accueillait les sottises ou les bourdes de ses contemporains. Et cependant il y a un demi-siècle de sa mort; le voici relégué si loin dans les âges, que pour une figure de lui à composer, pour un portrait à mettre en frontispice à ses œuvres, rien ne subsiste de formel qu'un daguerréotype, une ou deux lithographies, des charges, avec heureusement le portrait exécuté par Louis Boulanger, aujourd'hui conservé au Musée de Tours, dont la *Revue* publie une remarquable gravure.

C'est une histoire, d'ailleurs courte, que celle de ce dessin. Louis Boulanger, dont nous aurons occasion de parler tout à l'heure, est un tout jeune peintre. Il est élève de Lethière, il a suivi les cours des Beaux-Arts en 1821, maintenant il est à l'atelier d'Achille Devéria. Boulanger a six ans de moins que Balzac, et il est fort heureux de lui être présenté et d'obtenir une pose. Car déjà

Balzac est quelqu'un ; il a trente ans, il a publié sous ses pseudonymes H. de Saint-Aubin et lord Rhoone, plusieurs œuvres, les fameuses études depuis lors si malmenées par Sainte-Beuve. Déjà, avec son énergie, sa puissance énorme de travail, il a trouvé le temps d'être fondeur, éditeur, imprimeur, et à chaque avatar il a laissé de ses plumes aux buissons. Puis il s'est mis à la littérature, il a donné en 1827 son *Dernier Chouan* sa *Physiologie du mariage*, étude bien inattendue de la part d'un jeune. Il a également composé la *Maison du Chat qui pelote*, et vraisemblablement la *Peau de chagrin*. On est en 1830.

Dans un cénacle d'amis Balzac passe ; on lui fait une révérence de ses réussites, mais au milieu de ce monde turbulent, il n'a point l'importance de Victor Hugo romantique. Dans l'atelier de Boulanger ou peut-être celui de Devéria où Balzac est venu, il y a le baron Larrey, le fils, celui qui gardera l'œuvre et la léguera au Musée de Tours. Balzac rayonne, sans doute Boulanger l'amuse de ses railleries de rapin. Car on est en pleine effervescence, en une sorte de renouveau d'art, de politique, de vie. On a des religions très neuves, qu'on proclame, on injurie Racine, on crie vive l'Empereur ! au nez du Roi, on conspue les perruques de l'académie en faveur des *jeune-france*. Achille Devéria est un des pontifes, Boulanger le suit timidement d'abord, car il a été élève de Lethière, il a mis dans les Salons une ou deux toiles graves, et lorsqu'il sollicite Balzac de se laisser peindre, il en est encore à la science, à la tradition heureuse de David, à Ingres presque. Et il faut que le baron Larrey assure que Louis Boulanger est l'auteur de ce pastel, — que lui Larrey l'a vu travailler — pour qu'on le croie possible : cela est si loin de ce que pourra ultérieurement Boulanger. Tempérament hésitant, entraînable, voué aux parodies, il a été longtemps Lethière, il sera éperdument Devéria, mais dans l'intervalle il aura vu Goya, et Goya l'aura entraîné à des choses inouïes. Pour le Balzac encore nulle ingérence fâcheuse ; c'est la vérité, la vie même, la religieuse et respectueuse observation du modèle, avec beaucoup d'esprit ajouté aux trouvailles de dessin. En vérité cette figure est d'un intérêt particulier ; c'est le Balzac du départ, celui dont les sourires heureux n'ont point encore tant souffert des choses. Et lorsque, bien plus tard, le même Louis Boulanger, ayant retrouvé son homme autrement arrivé, le voudra redire, ce ne sera plus la même chance. Ici Balzac s'est transformé ; il a des poses ; il a voulu qu'on le montre dans cette cagoule de cachemire blanc doublée de soie dont il amu-



BALZAC, par Louis BOULANGER, d'après la gravure de CHENAY.

sait ses petits orgueils domestiques. Présenté ainsi par Boulanger, sans charme, sans nulle physionomie, Balzac semble un Bertram attendant la fin du ballet des Nonnes. C'est que Boulanger a perdu sa fleur, qu'il subit

des extases ambiantes, que son romantisme le contraint et l'emprisonne au point de lui faire perdre de vue l'intérêt d'un visage ; il souhaite de faire non pas un bon portrait, mais un portrait suivant une formule. Jusqu'à Rodin, le pauvre Balzac aura eu de ces aventures.

Je n'hésiterai donc pas à proclamer le portrait de Tours un des meilleurs de Balzac, sinon le meilleur. Sur le daguerréotype il a l'avantage de l'œuvre cherchée, voulue, tenue dans une jolie note d'art et sans brutalité. Sur l'autre portrait en cagoule il l'emporte par la belle jeunesse, une franchise, un je ne sais quoi de plus humain, de moins théâtral. Et Boulanger ne sera pas souvent aussi bien inspiré, car ce n'est point un chef-d'œuvre que son Victor Hugo, son ami, son protecteur, celui qui avait provoqué en lui la secousse romantique ; et son Dumas père en Circassien, et son Granier de Cassagnac ! Eh oui ! de tels noms se trouvent groupés à l'aurore romantique, Granier de Cassagnac, Victor Hugo ! Mais les belles espérances qu'il avait fait naître, sans avoir jamais construit rien ni de grand ni d'utile, tantôt classique, romantique parfois, s'usant la cervelle, perdant son dessin à des enchevêtrements d'idées, Louis Boulanger ne les réalisa guère. Il eut des médailles, mais ce fut pour le classique dont il détestait les pompes ; il fut décoré mais pour des peintures d'église. Aperçu durant les luttes romantiques aux côtés d'Antonin Moriné, coiffé d'un chapeau pointu comme Devéria, vêtu d'un gilet à la Robespierre comme Lagrange, culotté, serré comme Daniel Ramée, Boulanger sentit les ans venir. Depuis longtemps Balzac était mort et Victor Hugo siégeait à l'Académie : Louis Boulanger oublié, démodé, dut prendre à Dijon la direction d'une école de dessin. C'est là qu'il s'est éteint.

Mais quand tant d'autres, même plus célèbres que lui, plus honorés, plus décorés, n'ont pu arriver à produire au moins une œuvre, Louis Boulanger aura, dans une soirée d'heureuse inspiration, laissé de lui cette chose charmante, puissante et forte, laquelle a l'avantage par surcroît de ne pas représenter tout à fait le premier seigneur venu, et chose plus inattendue, d'avoir été bien et simplement traduite par un jeune aussi, à soixante-dix ans d'intervalle.

Ch. HUYOT-BERTON.



Cliché Hollyer.

DEUX IDÉALISTES

GUSTAVE MOREAU ET E. BURNE-JONES[1]

II. — SIR EDWARD BURNE-JONES



Ce n'est guère qu'à partir de 1893 que Sir Edward Burne-Jones a été connu en France. Jusque-là son nom, si populaire dans son pays, n'était arrivé de ce côté du détroit, — et pour un public assez restreint d'artistes et d'amateurs — que comme un écho lointain de ce mouvement d'art particulier qui nous intriguait quelque peu sous son vocable de *préraphaélisme*. Peut-être bien devait-on même au Salon de la Rose+Croix cet intérêt de curiosité sympathique, assez nouveau chez nous, pour ces manifestations d'Outre-Manche. Mais, sûrement, c'est par l'entremise des poètes anglais, Dante-Gabriel Rossetti et Algernon-Charles Swin-

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 avril 1899, t. V, p. 265.

burne, et grâce à la propagande de leurs adeptes français, dont le plus célèbre fut Stéphane Mallarmé, que le préraphaélisme s'insinua dans notre milieu, près de quarante ans après qu'il s'y était manifesté une première fois en 1855.

C'est en vain qu'à toutes nos expositions universelles, le groupe d'artistes auquel Burne-Jones appartenait, s'était présenté, suivi de ses principaux chefs-d'œuvre. C'est en vain qu'il envoyait lui-même en 1889 *le Roi Cophetua*, que Puvis de Chavannes n'oublia point, pour lequel Gustave Moreau avait réclamé l'attribution d'une médaille d'honneur. Burne-Jones n'était jusqu'à ce jour pour nous qu'un nom sans signification précise.

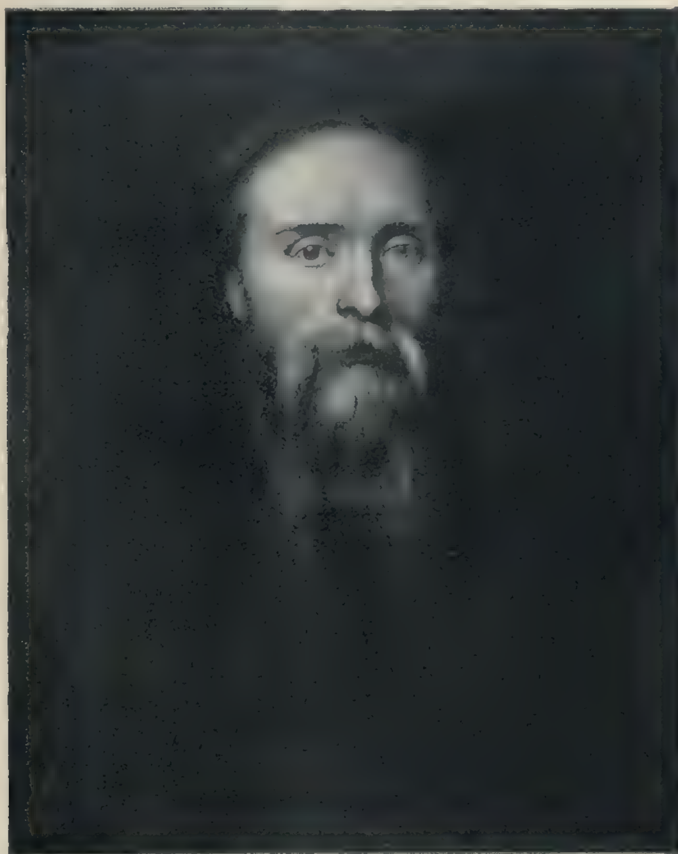
En 1892, sur l'invitation du président de la Société, il s'était décidé à exposer au Champ de Mars une dizaine de ses plus beaux dessins, accompagnés d'un cadre de lettres ornées pour le manuscrit de Virgile, qu'il entreprenait d'illustrer en collaboration avec William Morris et Fairfax Murray. Ces délicats ouvrages apportaient dans nos Salons un charme plein de candeur un peu maniérée et de nouveauté; ils passèrent pour ainsi dire inaperçus. Grâce à la bienveillante générosité du maître, le Luxembourg, qui attendait mieux encore de sa bonne volonté, dont les effets furent interrompus par la mort, a hérité, du moins, de trois de ces études; elles gardent son souvenir dans notre petite collection étrangère. En 1893, sur les instances de quelques amis français, il se décida à se faire connaître à Paris par certains de ses tableaux, qui venaient de lui acquérir, à son exposition récente de la New Gallery, un succès général et enthousiaste.

Nous étions ouverts aux courants britanniques. Cet enthousiasme fut partagé chez nous. On découvrit tout d'un coup la peinture anglaise et Burne-Jones fut sacré grand peintre. Hélas! cet engouement immodéré ne dura pas longtemps.

Dès que fut éventé son premier attrait de saveur exotique, cette peinture, qui reparut encore pendant deux Salons, ne nous frappa plus que par les côtés par où elle différait essentiellement de nos habitudes pittoresques. On se montra bientôt sévère envers elle et on oublia Burne-Jones aussi rapidement qu'on l'avait acclamé.

Il est très fâcheux qu'on n'ait pas eu l'occasion à Paris, de le juger, à l'heure qui semblait le plus propice pour l'étude attentive de son œuvre, par un ensemble plus varié et plus significatif. On aurait sûrement montré à son

égard moins de légèreté et moins d'injustice et l'on eût appris à l'aimer comme un esprit hautement désintéressé, vraiment épris de beaux rêves et de nobles images.



Cliché Hollyer.

BURNE-JONES, par G.-F. WATTS.

Ce qui caractérise spécialement le talent de Burne-Jones, c'est que sa personnalité artistique est formée à la fois d'un poète et d'un décorateur. Tous deux sont si étroitement mêlés qu'il est difficile de les disjoindre, c'est-à-dire que lorsqu'il semble exclusivement obsédé par ses sujets les plus émouvants, il ne peut s'empêcher de se laisser aller inconsciemment au caprice ingénieux de son esprit inventif et que, par contre, dans les moindres travaux d'ornement où son ami William Morris l'entraîne en son apostolat

pour la propagande du beau à travers toutes les formes de la vie, il poursuit doucement, sans s'éveiller, le fil d'or de son rêve enchanté.

Cependant la balance n'est pas constamment égale dans l'équilibre de ces deux facultés directrices. C'est ainsi que la première partie de son œuvre est plus fortement imprégnée d'une chaude coloration poétique, tandis que la deuxième, qui embrasse la plus grande étendue du cours de sa vie, est de plus en plus absorbée chaque jour par des préoccupations d'élégances décoratives.

On sait aujourd'hui chez nous, grâce à la série d'études instructives qui sont nées de ce tardif retour de faveur pour l'art anglais dans notre pays, ce que c'est exactement que le groupe des frères préraphaélites. On sait ce qu'était le préraphaélisme de Rossetti, sorte de romantisme très ardent, qui se rattachait bien plus aux grands Italiens du commencement du XVIe siècle et notamment aux Vénitiens, qu'aux précurseurs de Raphaël. On sait aussi ce que fut Burne-Jones à Rossetti. Elève de l'Université d'Oxford, destiné à l'état ecclésiastique, il se sentit une vocation irrésistible à l'apparition des premiers ouvrages de Rossetti qui enthousiasmait l'élite de la jeunesse autant comme peintre que comme poète. Il entra chez lui avec une admiration sans bornes et marcha résolument dans la voie qu'il trouva tracée, au point qu'à ce moment on peut confondre certains ouvrages du maître et de l'élève.

Le caractère de cette première partie de son œuvre est donc qu'elle est conçue sous une inspiration très romantique. « La plus noble peinture est un poème peint, » disait Rossetti, et il considérait, écrit M. Comyns Carr[1], qu'il n'y avait pas dans l'histoire de l'art un peintre plus richement doué de ces hautes qualités que Burne-Jones. Il a certainement montré alors, à l'exemple de son maître, une faculté expressive de sentiment qu'on ne pourra dépasser.

Dès ce moment, il vit dans la fréquentation assidue des conteurs et des poètes, ceux d'aujourd'hui et ceux d'autrefois : Rossetti, son maître, et Morris, son ami, Allingham et Tennyson, puis Chaucer et Spenser, et pour remonter plus haut encore, vers les sources qui les inspirèrent eux-mêmes, les vieux bardes bretons, les troubadours et les jongleurs, créateurs de ce peuple de

[1] Préface de l'exposition de sir Edward Burne-Jones, à la New-Gallery.

héros surhumains et fantastiques, auxquels s'attacha étroitement l'imagination naïve et exaltée des foules, avide de grossissement et de merveilleux, comme



Cliché Hollyer.

SIDONIA VON BORK

les enfants, et inlassable comme eux devant l'éternelle répétition de ces exploits démesurés.

Au début, ce sont souvent de simples rêves extatiques, mystiques adorations de religiosité ou d'amour. Tantôt, des *Annonciations*, où il essaie, à l'imi-

tation de Rossetti, d'exprimer à nouveau l'émotion d'attente mystérieuse, d'angoisse divine et de soumission résignée qui trouble cette pure et chaste figure de femme, dont s'était épris, à son tour, ce protestant d'Angleterre après les primitifs florentins ; tantôt d'ardentes scènes d'amour, pleines de passion contenue, de chaleur méridionale, de sensualisme catholique et païen : de jeunes femmes qui songent longuement en baignant leurs pieds dans l'eau ; d'interminables baisers dans la solitude d'un parc, à l'heure triste où le soleil se couche ; de jeunes beautés, devisant et lisant, qui sont assises sur la verdure d'une prairie, au bord d'un étang, en leurs robes vertes, sur le fond vert de la forêt, dans une sorte de paradis vert intense et frais ; des amants jouant aux échecs sur la terrasse d'un jardin, sous une lumière singulière, en un paysage singulier, d'une mélancolie aiguë et douce, qui éveille dans la pensée d'inexprimables nostalgies.

Aux poètes, aux conteurs, il emprunte, pour leur donner une nouvelle vie, ces figures obsédantes de femmes qui poursuivent l'imagination : les unes tendres, inquiètes et songeuses, à la bouche charnue et voluptueuse, aux yeux bleu pâle un peu humides ; les autres, à la lourde chevelure de vieil or ou d'ébène, une rose sur l'oreille, l'œil sombre et fatal, qui s'avancent avec une allure hautaine, mystérieuse et tragique. C'est le délicieux visage de femme qu'il appelle l'*Espérance*, et *Cendrillon*, et *Viridis de Milan*, et la procession des *Good Women*, et *Fatima*, et surtout ces deux inséparables petites figures de *Clara* et de *Sidonia von Bork* qui, bien qu'appartenant aux premiers jours mêmes de ses débuts, sont de celles que, pour leur force expressive de sentiment et de coloration, les artistes n'oublieront pas.

Tous ces personnages passent, silencieusement éloquents, dans un monde irréel et pourtant deviné ou reconnu, entrevu déjà à travers Rossetti, chez Titien et surtout chez Giorgione, une sorte de Décaméron ardent et passionné, langoureux et triste ; une Venise des rêves romantiques comme celle où Musset écrivait ses comédies ironiques et douloureuses, mais ici sans trace d'humour ni de fantaisie, sans échos carnavalesques, un monde embrasé par une fièvre de passion sourde et profonde, dramatique et fatale, une Venise shakespearienne et byronienne, où flottent, sur la cité, de lourds et chauds effluves d'amour.

C'est à cette heure que de courtes lignes de légende donnent le jour à la création la plus émouvante de cette première période (1863), qui restera



Cliché Hollyer.

Le Chevalier miséricordieux

comme un des principaux chefs-d'œuvre du maître : le *Chevalier miséricordieux*, agenouillé devant l'image du Christ qui se penche pour le baiser au front.

C'est, à peine quelques années plus tard, que le conte de la *Belle au Bois dormant* lui suggère l'idée de cette petite série de la *Briar Rose* où,

affranchi doucement des souvenirs de son premier maître, il déploie tout le caprice de son imagination et de sa fantaisie pour suivre avec une émotion attendrie et discrète les divers actes de cette délicieuse féerie.

Vaillants et courtois chevaliers, princesses enchantées, cours galantes, magiciens perfides charmés par de bonnes fées, ne sont-ce point les fables de nos aïeux, les récits merveilleux de notre enfance? C'est donc le réveil de la légende et des romans de chevalerie, la résurrection des Renaud et des Amadis, des Lancelot et des Roland, des Tristan et des Parceval, et de tous ces autres beaux paladins courant le monde au nom du Christ ou bataillant pour l'honneur de leurs dames, compagnons de Charlemagne ou d'Arthur, que Cervantès croyait si bien avoir occis avec la lance de don Quichotte et qui se sont échappés, tandis que le pauvre chevalier de la Triste Figure se battait contre les moulins.

Tous ces illustres héros d'incroyables épopées, qui semblent revenir en conquérants dans notre art, n'étaient, d'ailleurs, endormis que d'un sommeil intermittent pendant ces quelques siècles. A diverses reprises, ils étaient venus raviver notre inspiration. Au xviie siècle, en passant sournoisement, à la suite de l'Arioste et du Tasse, dans notre théâtre, nos ballets et nos opéras, ils se glissèrent dans la peinture où ils firent vis-à-vis aux héros et aux demi-dieux de l'antiquité.

Vers la fin du xviiie siècle, la publication des fabliaux de Legrand d'Aussy, aidée par l'exaltation contemplative qu'avait créée le naturalisme de Jean-Jacques, occasionna une petite reprise, éclosion précoce de romantisme, arrêtée par la Révolution. Plus tard, ce courant populaire se développa, à la suite du grand mouvement des études historiques et philologiques, et aussi, peut-être, en raison d'un certain accès de particularisme national qui porta les peuples à se tourner vers leurs origines. Il s'est répandu plus activement chez nous, en nous revenant par l'Allemagne, où il serait oiseux de rappeler l'action du wagnérisme en faveur du réveil des vieilles légendes germaniques ou celtiques, dont il faisait saillir, avec une singulière énergie, le caractère représentatif et symbolique[1].

En Angleterre, le même intérêt de curiosité pour les vieilles légendes

[1] Nous avons déjà montré ici même que c'est à cette inspiration que nous devions, dès 1861, une des formes du talent d'un de nos peintres les plus estimés : M. Fantin-Latour. (V. n° du 10 janvier 1899.)



Cliché Hollyer.

Merlin et Viviane

n'avait cessé de se montrer aux différentes époques de l'histoire littéraire, par l'intermédiaire des conteurs et des poètes italiens qu'on imitait. Mais les études de folk-lore, nées dans ce pays et très développées depuis cent ans, l'excitèrent d'une façon plus vive et, lorsque apparurent les préraphaélites, avec l'ambition de créer en art une réaction poétique, ils trouvèrent dans la littérature des éléments d'inspiration tout prêts à être recueillis. Ne demeuraient-ils point d'ailleurs, eux aussi, en contact perpétuel avec ces maîtres italiens du XIVe et du XVe siècle, contemporains des conteurs ou des chantres immortels du *Décaméron*, de l'*Orlando* ou de la *Jérusalem délivrée*, ces combattants qui choisissaient comme sujet, pour entrer en lice, un poème de Keats, emprunté à un conte de Boccace et, parmi eux, le fils de ce proscrit italien qui vivait en communion intime et constante avec les exquis ou terribles songeurs de sa première patrie ?

Burne-Jones, imprégné de bonne heure de toute cette littérature, vécut toute sa vie à peu près sur le même fonds, ne se lassant pas plus que les enfants et que les foules de se répéter les mêmes histoires.

Le charme de la légende, c'est qu'elle crée un monde imaginaire au gré de nos désirs secrets; c'est qu'elle réalise en arrière, dans le lointain recul d'un passé indéterminé, toutes les chimères éternelles dont se repaît l'âme humaine. Burne-Jones s'est, toute sa vie, égaré comme un somnambule, dans ce qu'il appelait « un beau rêve romantique de choses qui n'ont jamais été et qui ne seront jamais, en un pays qu'on ne peut définir, dont on ne se souvient pas et qu'on a seulement désiré ».

De tous ces fabliaux, de tous ces romans, de toutes ces histoires de la Bibliothèque bleue, c'est le grand cycle breton du roi Arthur qui a eu le don de le charmer chaque jour. Comme l'honnête hidalgo de la Manche, il se délecte de ces merveilleuses et extravagantes aventures pour lesquelles il montre un goût dont il se raille finement lui-même, avec l'humour et la gaîté du vieux Cervantès, dans les dessins qu'il traçait, le soir, sur l'album de sa petite fille, ouvrant de grands yeux effrayés ou amusés devant les *Horreurs de la montagne* ou les *Plaisirs de la plaine*, les *Sept merveilles du monde*, l'*Ecole des petits dragons*, etc.

Il faut à tout Anglais, à toute heure, en tout lieu, une Bible. Les romans de la Table Ronde furent la bible de Burne-Jones. C'est le premier livre, dans lequel, avec Rossetti pour guide, il avait appris à lire et celui qui resta

ouvert à son chevet jusqu'au dernier jour. *Alys la belle pèlerine*, le *Mariage de Tristan*, la *Folie de Tristan*, *Merlin et Nimue*, la *Queste du Graal*, *Sir Galahad*, l'*Enchantement de Merlin*, toutes les aventures, tous les person-



Cliché Hollyer.

La Légende de Pygmalion. — L'Éveil de l'ame

nages de cette épopée ou, mieux, de cette féerie batailleuse et galante se relient à travers tous les autres sujets empruntés aux légendes germaniques, aux fabliaux français, aux souvenirs antiques, les entraînant dans une longue théorie qui va de la *Mort d'Arthur* à laquelle il collaborait avec Rossetti,

en 1858 (au cercle de l'Union Club d'Oxford) à *Arthur à Avalon*, sa dernière toile restée inachevée.

Un grand esprit légendaire plane donc sur son œuvre. Plus tard, dans son plein développement, lorsque l'étude du nu et de l'allégorie l'entraîne vers l'antiquité, il ne peut s'empêcher de la travestir entièrement avec un caractère de légende septentrionale. Les aventures de Persée et d'Orphée se déroulent, sans souci de leurs aspects mythiques, de leur signification symbolique, comme dans les cartons doux et tranquilles d'une sorte de tapisserie, ainsi que les aventures d'Alexandre, d'Enée ou de Jules César dans ces romans épiques des XIIe et XIIIe siècles ou que celles de Thésée, duc d'Athènes, dans Boccace; les histoires touchantes de *Pygmalion* et de *Psyché* prennent des airs de contes de fées comme la *Belle au Bois dormant*, et c'est même ce qui leur conserve un certain charme de songerie voilée.

Dans cette même période déjà avancée, quand il semble avoir perdu, par la recherche du style et de qualités académiques, ses premières vertus de coloriste chaud et persuasif, c'est un vieux refrain breton, ce sont quelques vers d'une vieille ballade qui donnent encore à Burne-Jones cet élan généreux, cette flamme contenue pour créer le *Chant d'amour*, éclatant et doux comme un ancien vitrail, sonore et chantant comme une musique et son œuvre la plus accomplie : le *Roi Cophetua et la Petite Mendiante*, ces deux êtres qui se contemplent, muets et éloquents, l'un embrasé d'une invincible passion, l'autre souriante et sans surprise dans le rayonnement de sa beauté qui illumine ses haillons, au milieu d'une atmosphère d'adoration, exprimée si magnifiquement par l'accompagnement d'une harmonie mordorée, riche et profonde.

A ce goût tout particulier pour la légende bretonne se mêlait, du moins au début, un sentiment d'un autre ordre, un souci plus large, le désir de renouveler l'inspiration de l'École en puisant dans les richesses du fonds populaire, de constituer un art plus moderne, plus proche du peuple, de créer, sinon un art national proprement dit, du moins un art fondé sur des traditions ethniques. Cette préoccupation s'associait, naturellement, au sentiment d'esprit combatif de la petite secte révolutionnaire et aussi aux ambitions plus hautes manifestées par le grand apôtre du préraphaélisme J. Ruskin, et son missionnaire infatigable, W. Morris, qui avaient tous deux conçu pour l'art un vaste rôle de mission sociale.

Pour nous autres, Français, qui avons vu naître et grandir cet art fortement démocratique, qui a essayé de fixer la mystique contemplation que rumine l'âme pensive du paysan ou les aspirations de fraternité universelle



Cliché Hollyer.

La légende de PYGMALION. — LE FEU DIVIN

qui sillonnent d'un brusque éclair le cerveau de l'ouvrier, nous qui avons vu surgir et monter à l'horizon de notre vie cette grande âme sympathique et humaine de Millet et pousser, en une floraison touffue et vivace, l'âpre et forte végétation de l'œuvre réaliste de Courbet, nous avons peine à nous

figurer que cet art fermé, distingué, d'une morbidesse élégante, éminemment aristocratique, pour ne pas dire même un peu mondain, pût porter en lui une révolution qui lui ouvrît le cœur de la foule. Il est vrai, cependant, que tel fut le rêve qui hanta J. Ruskin et que W. Morris, avec la collaboration de Burne-Jones, essaya de réaliser.

C'est de l'atelier de Rossetti que les deux anciens condisciples d'Exeter College commencèrent cette étroite collaboration où Morris revêtant, comme Protée, toutes sortes de formes, se faisait tour à tour peintre-verrier, tapissier, architecte, ébéniste, imprimeur sur étoffes, éditeur de livres, fondeur de caractères, fabricant de papiers peints, aspirant à bouleverser et à renouveler l'art de la maison par l'application des lois rigoureuses d'une logique esthétique et à appeler en même temps tous les citoyens aux jouissances élevées exclusivement réservées aux riches. Burne-Jones fut l'infatigable décorateur de la maison *Morris and C°*.

Verrières pour les églises de Birmingham, d'Edimbourg ou d'Oxford, mosaïques pour l'église américaine de Rome, tapisseries, enluminures, dessins typographiques, carreaux de faïence, dessus de pianos, panneaux de coffrets, Burne-Jones[1] suivit Morris dans tous les arts, à l'imitation de ces quattrocentisti florentins qu'ils avaient pris pour modèles et vers lesquels le portait souvent son rêve.

« Si je pouvais remonter dans le passé, écrit-il vers l'âge de quarante ans à M. Comyns Carr, dans une petite note autobiographique, le désir de mon cœur serait de vivre à Florence, au temps de Botticelli. »

Un des privilèges de l'art, c'est qu'on y peut adopter son père. Après avoir hésité quelque temps pour Giorgione, Burne-Jones adopta Botticelli. Il se créa, à la vérité, toute une famille d'ancêtres qu'il avait appris à connaître, en 1862, en voyageant en Italie avec Ruskin. Après les Vénitiens, qu'il avait d'abord exclusivement aimés à travers la vision de son maître, les Ombriens, les Padouans, les Florentins, le troublèrent simultanément. C'est alors que, insensiblement, sous ces nouveaux règnes, il se modifie, il se détache de son passé et se développe de plus en plus, au détriment de ses anciennes facultés de lyrisme concentré et fortement expressif, dans le sens de cette formule, plus exclusivement préoccupée de l'écriture que de la pensée, des rythmes déco-

[1] Voir à ce sujet : Paul Leprieur : *Burne Jones décorateur et ornemaniste* (*Gazette des Beaux-Arts*), t. VIII, 3e période.

ratifs que de l'intérêt poétique, qui est devenu sa manière la plus populaire.

Sans doute, à ce moment, son inspiration devient-elle plus variée ; il étend, nous l'avons vu, le cercle de sa compréhension légendaire jusqu'aux héros de l'antiquité et il doit à ce mélange, d'un dilettantisme très raffiné, de paganisme et d'esprit chevaleresque, quelques beaux morceaux comme cette tragique *Circé*, dans sa robe d'or bruni, préparant ses incantations, ou cette charmante et poétique composition de *Laus Veneris*, sorte de rêverie giorgionesque, dont la conception appartient à ses premières années, qui exhale, comme le *Chant d'amour*, en son harmonie très sonore, une fleur de volupté mystique.



Cliché Hollyer.

LE CHANT D'AMOUR

Mais ses nouveaux guides l'entraînent à leur suite sur les chemins périlleux de la terre classique. Avec Botticelli, Pérugin, Mantegna et Michel-Ange, il s'aventure chaque jour plus loin sur ces rochers glissants où il perd pied quelquefois. Il est hanté par l'idée fixe du style, l'obsession du grand art, le désir d'aborder les sujets généraux. Ce qui domine alors dans son inspiration, ce sont les sujets allégoriques, les abstractions décoratives. Au début, il com-

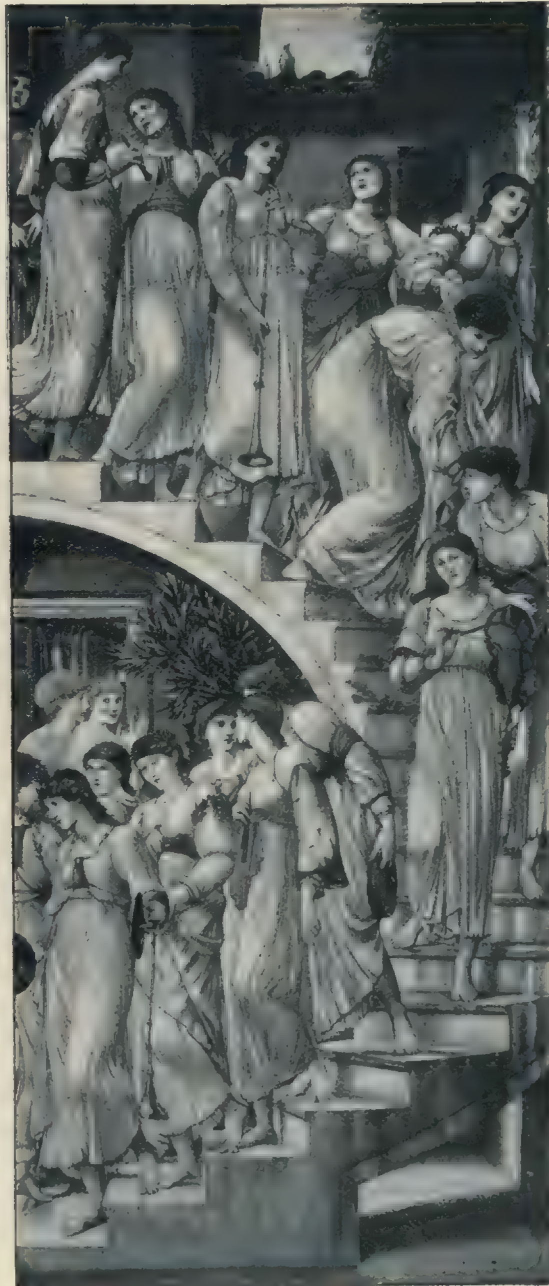
prend ces allégories, empruntées d'ailleurs le plus souvent à la *Mascarade de l'Amour* de Spenser ou au *Roman de la Rose*, comme de véritables « moralités ». Puis il s'adresse aux vieux motifs d'école, aux abstractions latines : la *Justice*, la *Tempérance*, la *Foi*, la *Charité*, qui font des pendants indifférents à l'*Aurore* et au *Crépuscule*, à l'*Eté* et à l'*Hiver*, à l'*Automne* et au *Printemps*. Pourtant, il est vrai, à cette heure même, avec une préciosité très délicate, un esprit de fine invention d'où se dégage le charme d'une subtile poésie, il imagine l'*Escalier d'or* et, prenant pour thème le nom glorieux d'une petite fleurette bleu d'outremer, qui s'ouvre au bord des eaux, il crée cette gracieuse allégorie du *Miroir de Vénus* qui réunit autour d'une flaque d'eau claire la déesse et ses suivantes dans un paysage péruginesque.

Parfois, aussi, il atteint une certaine éloquence, avec des compositions symboliques graves et même austères, où le souvenir de Michel-Ange le soutient et lui donne quelque souffle. La *Roue de la Fortune*, le *Char de l'Amour* (resté inachevé), les *Profondeurs de la mer*, qui le firent connaître à Paris en 1893, dans leur arrangement très sobre, leur camaïeu en deux tons, leur volonté de rester dans le sujet, gardent une réelle force expressive. Mais bientôt, dans l'*Amour dans les ruines*, dont le sentimentalisme facile et convenu devait assurer le succès, et, bien plus, dans le *Pèlerin et l'Amour*, la dureté du ton, la raideur du dessin, le manque d'atmosphère réelle et surtout d'atmosphère morale, la disproportion entre l'intérêt qu'il accorde dans sa manie décorative aux témoins inanimés et celui que lui inspirent les vrais auteurs de la scène, font perdre à ces images toute la hauteur de leur signification. Comparez avec l'*Amour et la Vie*, l'*Amour et la Mort* de Watts et vous sentirez toute la différence qui sépare le lyrisme véhément de ce moraliste viril, convaincu et résolu, et le dilettantisme délicat et savant de ce grand enlumineur, qui savoure les petites combinaisons de son décor et de ses accessoires.

Car l'ingéniosité, c'est maintenant son charme et son travers. Tout subit désormais l'influence de cette préoccupation exclusive de l'arrangement décoratif. Comme Merlin enchanté par Viviane, il est possédé par le décor.

Ce n'est pas que Burne-Jones n'ait eu à certains moments la velléité de se renouveler et de s'étendre en s'adressant à la nature, mais il n'a jamais pensé à la chercher directement ; il l'a toujours vue à travers les maîtres. Cela semble étrange si l'on considère que le grand mot d'ordre qui avait

groupé les premiers préraphaélites autour de leur précurseur et de leur apôtre, Ruskin, avait été justement la soumission étroite, fidèle, exclusive à la nature et que l'on peut définir le préraphaélisme comme le résultat d'une association, telle qu'il s'en produisit en Toscane, au xve siècle, entre le naturalisme le plus aigu et l'esprit poétique le plus exalté. Mais Rossetti échappa toujours aux influences de son milieu pour rester franchement un poète, uniquement préoccupé de son rêve. Burne-Jones le suivit exactement dans sa voie. « Il m'avait dit de me laisser aller à mon imagination sans crainte, » écrit-il et il ajoute avec sa finesse habituelle : « Cela me fut bon et cela me fut mauvais. » Et par là, sans doute, entendait-il manifester le regret de n'avoir pas assez regardé au dehors, autour de lui.



Cliché Hollyer.

L'Escalier d'or

Quand il abandonne les grands fonds vénitiens de forêt montante, qui font des repoussoirs si harmoniques à ses personnages, cette forêt touffue de Brocéliande, fermant la vue, cachant le ciel, dont il comprend si bien

les mystérieuses profondeurs, c'est pour ouvrir des horizons de paysages ombriens aux arbres grêles, aux petites collines ondulées, au ciel teinté de dégradations pâles.

Il avait bien, au début, une sorte de sens instinctif des harmonies naturelles, des relations des figures avec le fond, du mystère de l'enveloppe. Il perd trop tôt cette compréhension des grands spectacles universels, et aux époques où il s'attache à une vérité plus littérale, il se contente le plus souvent d'associer la nature à son œuvre par ses côtés les plus petits. Il s'amusera ici à emmêler les inextricables lianes d'une ronce, là à faire papilloter les mille petites flammes roses des aubépines, comme dans ce tableau de l'*Enchantement de Merlin;* car cette griserie du décor l'envahit même dans ses sujets de prédilection, et il lui sacrifie ici encore la chaude éloquence de ses premières colorations généreuses, l'intensité expressive de ses physionomies.

Entre les deux extrêmes limites de sa carrière artistique son art a changé du tout au tout. Au début, il ne voit que son sujet; il va jusqu'au bout de ses moyens, sans hésitation, sans timidité pour exprimer fortement la pensée qui l'obsède. Il n'oublie point ce précepte que lui avait répété tant de fois son maître : « qu'il ne faut jamais se laisser arrêter dans l'expression de son rêve par les difficultés de l'exécution ». Il crée ainsi un art tendu, intense, profond et expressif, qui ajoute cependant un charme attendri de colorations plus musicales à l'âpreté maladive et inquiète de Rossetti.

Puis, après une période transitionnelle très étendue et insensiblement dégradée, pendant laquelle s'épanouissent ses œuvres pour ainsi dire classiques, il poursuit une longue carrière d'un art conventionnel, fortement teinté d'académisme, pénible, gauche et embarrassé dans le dessin, se refroidissant et s'appauvrissant dans les colorations, d'une science d'arrangement et d'arabesque, d'une ingéniosité d'invention tout à fait rares, d'un dilettantisme maniéré, d'une élégance aristocratique, qui souvent ne sont pas dépourvues d'un vrai charme poétique, mais manquent toujours un peu d'humanité et de vie.

Burne-Jones, comme ses autres confrères préraphaélites, aura-t-il dans ce milieu britannique qui a toujours vécu d'apports continentaux, établi les bases solides d'un véritable art national, d'un art qui dépassera le milieu aristocratique dans lequel il s'est formé, pour aller, plus près du cœur et de l'esprit

des foules, remplacer par de nobles images et de hauts enseignements le genre imbécile, le sujet banal et l'anecdote vulgaire dont elles font leur pain quotidien? Burne-Jones et Morris, dans leur louable tentative, démocratique et sociale d'élever le niveau moral du peuple par l'expansion universelle de l'art sur toutes les manifestations de la vie domestique, auront-ils jeté les germes féconds d'un mouvement décoratif vraiment populaire qui puisse régénérer les industries? Devant les résultats laissés par l'activité de leur existence, certes, bien remplie, au lendemain de leur mort, on est obligé de constater que leurs premières ambitions, si elles ne s'étaient d'elles-mêmes singulièrement restreintes le long de la route, seraient aujourd'hui fortement déçues. Tout au plus ont-ils apporté un stimulant momentané à l'activité de quelques chercheurs.

Tout ce mouvement est donc resté très artificiel et n'est pas sorti du cercle aristocratique au milieu duquel il est né et qui était seul, par son éducation, à même de le comprendre. Mais qu'importe! ce qui est mieux, Burne-Jones a laissé un rêve vivant d'où se dégage, par une action d'une portée tout autre, une morale aussi consolante et aussi humaine.



Cliché Hollyer.

La Création : le sixième jour

C'est dans ses compositions allégoriques, d'un esprit inventif très ingénieux

et peut-être même trop subtil, qu'il a cru donner ses plus hautes leçons. A la vérité, elles ne nous intéressent, la plupart du temps, que comme de grands rébus, séduisants seulement par leur charme décoratif. Il n'a ni l'esprit des mythes ni le sens des symboles. C'est un rêveur, qui n'a de plaisir qu'à rêver.

Mais, dans le rêve permanent de ce monde imaginaire au milieu duquel il marche tout éveillé, Burne-Jones a donné la plus haute expression de sa conception de la vie morale. Au début, dans toute l'ardeur de sa jeunesse, il se plonge sans réfléchir dans une chaude et sensuelle émanation d'amour. Peu à peu, cependant, dans la fréquentation de ces héros familiers dont il suit les entreprises téméraires et chimériques contre lesquelles se dressent d'éternels obstacles, de perpétuelles embûches, se dégage pour lui et pour nous, d'une façon de plus en plus distincte, dans l'atmosphère d'humanité supérieure où ils se meuvent, un sentiment d'aspiration profonde vers l'idéal à accomplir.

Ici, *Saint Georges*, vainqueur du dragon pour sauver la princesse de Cappadoce, *Persée* venant au secours d'Andromède enchaînée, le chevalier rompant tous les maléfices et les enchantements pour délivrer la belle endormie expriment, comme Hercule ou Thésée dans le symbolisme de Gustave Moreau, l'effort désintéressé, l'esprit de dévouement, de sacrifice, de natures supérieures et bienfaisantes ne discutant pas les ordres impérieux de la conscience.

Ailleurs, les Chevaliers de la Table Ronde dispersés « *En queste du Graal* » semblent poursuivre l'idéal insaisissable : de même Orphée, à la recherche d'Eurydice, la perdant à tout jamais lorsque, près de l'atteindre, il se retourne pour la voir.

Le *Chevalier miséricordieux* nous parle de l'oubli des offenses, le *Roi Cophetua* assis, devant l'humble mendiante, son épée entre ses jambes, sa couronne inutile entre ses mains, nous dit, avec l'accent d'un verset du Cantique des Cantiques, combien les pauvres grandeurs de ce monde sont peu de chose à côté de l'amour.

Et de partout, de tout son œuvre, c'est un hymne perpétuel, unanime, à l'Amour et à la Beauté. Du commencement à la fin, c'est un hommage incessant envers la Femme. Amoureuse et passionnée au début, plus tard chaste, souriante, d'une mélancolie un peu mièvre, d'une réserve un peu maniérée, la femme est reine de ce monde sur lequel, suivant une conception, certes,

moins pessimiste que celle de son confrère de France, elle répand le rayonnement bienfaisant de sa grâce et de sa bonté.

Le cœur des poètes et des artistes ira sans doute plus volontiers vers ses



Cliché Hollyer.

L'Amour et Psyché

premières images. Tel qu'il est, néanmoins, avec son charme et ses défauts, ses entraînements poétiques et ses excès d'exécutant et de virtuose, à toutes les périodes de sa vie, l'art de Burne-Jones est un art très volontaire et très personnel.

Art d'imagination dans la pensée ou dans l'écriture, art de rêve ou art de décor, quel qu'il soit, nous pouvons protester, avec les habitudes de notre éducation plastique contre ses insuffisances, ses partis pris et ses lacunes, nous pouvons résister en vertu des principes de notre esthétique, réclamer au nom de la nature et de la vérité. Dès que nous nous approchons, cependant, de ces êtres mystérieux et tendres, nous sommes vaincus, à notre tour, par les sortilèges de ce magicien ; nous sommes prisonniers, nous aussi, de cette forêt enchantée dont les fleurs de pâle églantine nous enlacent à notre insu et nous nous laissons bercer au charme insinuant de ces légendes, contées si doucement, à mi-voix, d'un ton un peu monotone, dont le rythme égal comme une longue mélopée nous endort dans le mensonge divin d'un monde supérieur où tout n'est qu'amour, qu'héroïsme et que beauté.

Léonce BENEDITE.

(*La fin prochainement.*)





AMATEURS AU XVI[e] SIÈCLE

SOFONISBA ANGUISSOLA ET SES SŒURS[1]

II



Il n'y a pas moins de sept tableaux, représentant Sofonisba elle-même, et l'un de ces portraits donna lieu à une anecdote assez piquante pour être rapportée ici tout au long.

Attirés par le talent de l'Anguissola, beaucoup d'illustres personnages s'arrêtèrent à Crémone pour la voir, et parmi ceux-ci le poète Annibale Caro, alors dans tout l'éclat de sa renommée. Ayant admiré, lors d'un voyage à Rome, le portrait de la jeune fille peint par elle-même, le traducteur de l'*Énéide* écrivit la lettre suivante au signor Amilcare Anguissola :

Je n'ai fait que passer à Crémone et uniquement pour me rendre chez Votre Seigneurie : mais je ne me contente pas de cette seule visite et, pour goûter toutes

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 avril 1899, t. V, p. 313.

les merveilles de votre maison, je désire y converser dans l'intimité. Aussi, avant de quitter la Lombardie, je tâcherai de venir, au moins une fois, vous revoir pour apprécier mieux les qualités de vos honorées filles, et celles de la signorina Sofonisba en particulier..... Il est une chose que je désire par-dessus tout : c'est le por-



Sofonisba Anguissola, par elle-même
D'après la gravure de A. Gravagni.

trait de Sofonisba par elle-même, afin de pouvoir montrer un jour deux merveilles à la fois : l'œuvre et l'auteur !...

De Parme, 23 décembre 1558.

Il paraît que le poète, fort aimable homme dans la vie privée, devenait féroce quand ses œuvres étaient en jeu : nous avons la preuve qu'il se fâcha dans d'autres circonstances ! Amilcare Anguissola, qui semblait se soucier fort peu — disons-le en passant — du *genus irritabile vatum*, avait déjà destiné le portrait de Sofonisba à un illustre personnage qu'on ne nous nomme pas, mais auquel, dit-on, il ne pouvait manquer de parole. Ayant reçu la lettre

d'Annibale Caro, il pensa bien à lui envoyer le tableau, mais seulement pour le lui faire voir. Quelque temps après, en effet, il lui mandait de vouloir bien



PORTRAIT DE SOFONISBA ANGUISSOLA, PAR ELLE-MÊME
Galerie du comte de Ashburnham.

le renvoyer ! C'est alors qu'Annibale se froissa et écrivit au père de Sofonisba une deuxième lettre dont voici les passages saillants :

De même que l'on montre des cerises aux enfants, seigneur Anguissola, de même vous m'avez montré le portrait de la signorina votre fille. Trois fois vous me l'avez destiné et, à la fin, vous me l'avez envoyé — puis repris !...

Vous avez voulu que je le mérite, que je l'espère et enfin que je l'aie ; et, puisque je l'ai eu, j'ignore pourquoi vous me l'avez repris, sinon parce que vous faites peu de cas de moi, et moins encore de votre parole et de votre honneur, en m'outrageant de la sorte, hors de propos...

Pour ce qui me concerne, je ne m'en soucie point ; quant à vous, réfléchissez, mais si je me plains ainsi, c'est uniquement afin de ne pas être pris pour une

oie ! Je ne cesserai pas, néanmoins, d'admirer le talent de votre fille et je veux, en considération de ses mérites, avoir de l'indulgence pour votre indélicatesse.

De Parme, 14 juillet 1559.

L'histoire a-t-elle une suite ? Nous l'ignorons, mais Sofonisba allait avoir



LA MADONE A L'ENFANT, PAR SOFONISBA ANGUISSOLA

Galerie du comte Folchino Dodici Schizzi, à Crémone ; d'après la gravure de CERESA.

des amis assez puissants, des modèles assez illustres pour lui faire oublier le mécontentement — après tout, assez légitime — du poète Annibale Caro.

Philippe II employait beaucoup de peintres italiens et, le duc d'Albe lui ayant vanté les talents de la signorina Anguissola dont il avait peut-être admiré quelques toiles en Italie, il exprima le désir de l'avoir à sa cour et chargea le duc d'Albe de la décider à venir en Espagne.

Le duc de Sessa, gouverneur de Milan, fut choisi comme intermédiaire : Amilcare lui amena sa fille et reçut en revanche de nombreuses faveurs. Quant à Sofonisba, elle employa son court séjour à Milan à peindre le duc de Sessa qui lui remit quatre pièces de drap brodé d'or quand elle partit pour



Portrait de Sofonisba Anguissola, par elle-même
Galerie de Lord Spencer, à Althorp.

l'Espagne avec une suite de deux dames, deux gentilshommes et deux serviteurs que Philippe II lui avait envoyés pour l'accompagner (1560).

Elle reçut du souverain un accueil digne à la fois de son nom et de son talent, et se mit d'abord à peindre la jeune reine Élisabeth de Valois, fille de Henri II et de Catherine de Médicis.

Le roi d'Espagne payait bien les artistes ; mais il était, par contre, un

critique sévère. Il se montra si pleinement satisfait du portrait de la reine qu'il voulut poser à son tour et, en récompense des deux tableaux, il offrit un riche présent à l'artiste, en même temps qu'il lui assignait une pension annuelle de 200 écus.

Peu après, Sofonisba recevait un diamant d'une valeur de 1 500 écus pour le portrait de l'infant don Carlos qu'elle représenta « vêtu d'une peau de loup-cervier et paré d'habits ingénieusement drapés ».

Par malheur, des tableaux que notre artiste exécuta pendant son séjour à la cour d'Espagne, il ne reste qu'un portrait d'elle-même, daté de 1561 et conservé aujourd'hui chez un particulier de Bologne ; les autres ont disparu, comme le portrait d'Élisabeth, par exemple, qui fut détruit dans l'incendie du Prado.

Sur ces entrefaites, en 1561, Pie IV — un de ces papes, dit M. Müntz, « qui furent réduits par la fatalité historique à n'encourager que des décadents » — Pie IV demanda à Sofonisba de faire à son intention un nouveau portrait de la reine d'Espagne. L'œuvre parachevée, l'artiste l'envoya au pape accompagnée d'une lettre dont voici quelques extraits :

Saint-Père,

Le révérendissime nonce de Votre Sainteté m'a appris qu'Elle désirait un portrait de Sa Majesté la Reine peint de ma main... Je m'estimerai heureuse si j'ai réussi à contenter Votre Sainteté. Je dois ajouter cependant que si le pinceau eût été capable de représenter les beautés de l'âme de la Sérénissime Reine, les yeux de Votre Béatitude n'auraient rien pu contempler de plus admirable. Quant à ce qui rentre dans le domaine de l'art, je n'ai épargné aucun soin pour représenter la vérité...

De Madrid, le 16 septembre 1561.

Pie IV répondit à l'artiste par une lettre accompagnée de nombreux présents :

Nous avons reçu le portrait de la Sérénissime Reine d'Espagne, notre très chère fille, que vous nous avez envoyé. Il nous a été bien agréable, tant parce qu'il a été fait de votre main, avec une rare habileté, que parce qu'il représente une personne que nous aimons paternellement... Nous vous en remercions, en vous certifiant que nous le tiendrons parmi nos choses les plus précieuses comme une preuve de votre talent qui, quelque merveilleux qu'il soit, n'est selon nous que le moindre de vos mérites...

De Rome, le 15 octobre 1561.



Sofonisba Anguissola pinx.

SOFONISBA ANGUISSOLA

Galerie Borghèse

Mais le pape ne se contenta point du portrait de la reine, et peu de temps après, Sofonisba, répondant à une lettre de son maître Bernardino Campi qui lui demandait un portrait de Philippe II, s'excusait de ne point encore le lui envoyer, occupée qu'elle est, dit-elle, à un portrait de la Sérénissime princesse, sœur du roi, que Pie IV lui a demandé.



La Sainte Famille, par Sofonisba Anguissola
Collection Bresciani, à Bergame.

Philippe II, qui l'avait nommée une des douze dames d'honneur de l'infante Isabelle, lui fit épouser Fabrizzio de Moncade, un des frères de François II de Moncade, prince de Paterno et vice-roi de Sicile, marié à la princesse Marie d'Aragon[1]. Elle se retira à Palerme, en 1580, après avoir reçu du roi d'Espagne une dot de 12 000 écus, plus une pension annuelle de 1 000 écus sur les douanes de la ville et, de la reine, une robe ornée de joyaux.

[1] Le portrait du vice-roi et de sa femme — un des beaux tableaux de Velasquez — est encore aujourd'hui conservé dans la famille de Beauffremont, dont une des branches descend des Moncade.

Elle vécut là quelques années, continuant à peindre et tenue en très haute estime par le vice-roi qui accordait les faveurs et les grâces à sa recommandation.

Son mari étant mort, on lui offrit de reprendre la place qu'elle avait occupée à la cour d'Espagne, mais elle refusa, et désirant revoir sa famille, elle



PORTRAIT DE SOFONISBA ANGUISSOLA, PAR ELLE-MÊME

Musée de Naples.

s'embarqua pour l'Italie sur une galère génoise. Ici nous tombons en plein roman d'aventures : durant le voyage, Sofonisba fut si courtoisement traitée par le gentilhomme commandant la galère, Orazio Lomellino, « qu'elle finit par se trouver obligée d'y répondre en lui promettant de le prendre pour époux ». C'est ainsi qu'elle se remaria, ayant reçu de la cour d'Espagne, en manière d'approbation, une augmentation de pension de 400 écus.

Dès lors, elle ne quitta plus Gênes où elle vivait en 1584, mais elle y reçut

d'illustres hôtes. Ainsi en 1599, lorsque l'infante Isabelle quitta l'Espagne pour aller épouser l'archiduc Albert, elle s'arrêta à Gènes et s'entretint affectueusement avec celle qui avait été le témoin de ses premières années.



Un ambassadeur Vénitien, par Sofonisba Anguissola

Galerie Brognali, à Brescia.

Sofonisba, mettant à profit la présence de l'infante, commença son portrait mais elle ne l'acheva qu'après son départ et l'envoya à Vienne.

Elle eut une heureuse influence sur la renaissance de l'école génoise, alors en décadence, et forma même des élèves, tel que Francesco Piola. Mais

la fin de sa vie fut attristée par de cruels malheurs : son second mari mourut et, peu après, elle perdit la vue.

Malgré son infirmité, elle continua, comme par le passé, à réunir en son palais les savants et les artistes pour s'entretenir avec eux des choses de l'art. Aussi Van Dyck, assidu à ces causeries familières pendant son séjour à Gènes, en 1621 et 1622, avait-il coutume de dire « qu'il avait plus appris en conversant avec cette vieille femme aveugle qu'en suivant les leçons de tous les peintres qui voyaient clair ».

Elle mourut vers 1625, âgée de plus de quatre-vingts ans.

Nous avons cité quelques-unes des œuvres de Sofonisba qui se rattachaient immédiatement à sa vie : ajoutons-y maintenant la liste des autres toiles qui nous sont parvenues.

Ce sont d'abord cinq portraits d'elle conservés chez sir Vernon Harcourt, à Nuneham-Park ; dans la galerie W. Stirling ; chez lord Spencer, à Althorp ; chez lord Ashburnham et à la galerie Borghèse, à Rome. Celui de lord Ashburnham rappelle par le costume, la coiffure et le faire délicat le tableau de la galerie Poldi Pozzoli. Dans le portrait de la collection de lord Spencer, Sofonisba s'est représentée jouant du clavecin, la tête tournée de trois-quarts vers la droite. Elle porte un corsage d'étoffe unie, fermé sur le devant par des brandebourgs et laissant passer un col plissé retenu par des cordons. Un peu dans l'ombre, à droite, on aperçoit une vieille femme qui rappelle la servante de la *Partie d'échecs*. Au siècle dernier, ce tableau fut acheté par Sarah, duchesse de Marlborough, pour la somme, alors considérable, de 700 guinées. Enfin, le plus remarquable peut-être de ses portraits est celui de la galerie Borghèse qui représente une femme d'une quarantaine d'années, aux traits réguliers, d'une expression sérieuse et réfléchie.

Du portrait de la galerie Spencer, nous rapprocherons un tableau conservé au musée de Naples et jusqu'ici attribué à l'école des Carrache : si l'on veut bien examiner de près ces deux œuvres, et les comparer attentivement, on arrivera bien vite à conclure qu'elles sont de la même main.

Mentionnons aussi une naïve *Madone à l'Enfant*, aujourd'hui en la galerie du comte Folchino Dodici Schizzi, à Crémone. Le Bambino est représenté suspendu au sein de sa mère, qui abaisse vers lui son visage souriant. L'en-



Portrait de dame inconnue, par Sofonisba Anguissola

Galerie Borghèse, à Rome.

semble traité dans la manière des primitifs est parfait et la figure de la Vierge surtout, d'une pureté remarquable.

Nous sommes loin de cette simplicité charmante avec la *Sainte Famille* de la collection Bresciani, à Bergame : tout ici est maniéré, d'un art moins sûr et qui semble en décadence. Le tableau est signé et la date surprend : *Sophonisba Anagussola* (sic) *adolescens, 1559.* Mais comment vérifier l'exactitude de cette épigraphe et comment croire que cette fade peinture est de quatre ans seulement postérieure à la *Partie d'échecs ?*

Comment croire qu'elle serait à peu près contemporaine du portrait de l'ambassadeur vénitien qui figure actuellement à la galerie Brognali, à Brescia, et surtout de l'admirable peinture représentant Elena Anguissola en religieuse, aujourd'hui chez lord Yarborough, à Londres?

Ici nous touchons à la perfection : sur un fond sombre, se détachent les vêtements blancs de la religieuse, l'ovale du visage apparaît dans l'encadrement de la guimpe, et nous reconnaissons l'aînée des jeunes filles qui figurent dans le tableau des échecs.

A côté de la *Sainte Famille*, quoique pourtant supérieur, nous citerons le *Mariage de sainte Catherine* (aujourd'hui dans la galerie du comte de Pembroke, à Londres), tableau plein de grâce où le charme un peu maniéré des attitudes s'accorde avec l'ensemble de la composition.

Signalons pour finir le *Portrait d'une grande dame inconnue*, en riche costume (aujourd'hui à la galerie Borghèse), que l'on attribuait jusqu'ici à Lorenzo Sabatini, — enfin le *Portrait du Titien et de sa femme*, une des perles de la galerie Doria (n° 444). Ce tableau, décrit par G.-B. Cavalcaselle et S.-A. Crowe, représente un homme debout, tenant la main gauche sur le bras d'une femme assise devant lui et qui lui tourne le dos. Il porte la barbe, des vêtements noirs comme ses cheveux. La femme, vêtue d'une robe de soie brune à reflets gris-bleu, décolletée et s'avançant sur une chemise montante et bouffante, a le visage assez commun ; ses cheveux sont noirs avec une raie au milieu.

Longtemps attribué au Titien, ce tableau est unanimement reconnu aujourd'hui comme étant de la main de Sofonisba Anguissola. Aussi bien ceci nous dispense de chercher d'autres éloges ! Mais, en même temps, cela contribue à augmenter encore nos regrets en présence de la trop longue liste des œuvres de Sofonisba dont nous avons à déplorer la perte. Peut-être cette

étude aura-t-elle pour résultat de faire retrouver quelque toile égarée ou méconnue de cette émule du Titien.

Telle fut l'œuvre de cette illustre amateur qui travailla pour la galerie des



Portraits du Titien et de sa femme, par Sofonisba Anguissola
Galerie Doria, à Rome.

rois et pour celle des papes, qui vit le fils de Charles-Quint poser devant son chevalet et dont Van Dyck appréciait les sages avis. Le lecteur ne trouve-t-il pas que voici une charmante physionomie d'artiste et qui méritait bien un peu ces quelques pages d'étude ?

Ah ! si nous pouvions, en évoquant le spectacle de cette heureuse famille Anguissola, éveiller chez quelques-unes de nos lectrices des désirs de l'imiter ! Si l'exemple de ces sœurs-artistes, femmes instruites en même temps que femmes de foyer, leur faisait essayer du pinceau ou de l'ébauchoir ! Si enfin, prenant goût à ces tranquilles mais saines distractions, elles découvraient un jour ce coin des joies artistiques, jusque-là connu seulement d'un petit nombre ! quelles satisfactions intimes elles y trouveraient !

Après tout, pourquoi non ?

Une jeune femme à qui l'on demandait un jour, dans la tribune d'un champ de courses, si cette vie de sport forcé était de son goût, répondait : « Que voulez-vous, si c'était la mode, nous aurions autant d'esprit que nos grand'-mères ! »

Que les femmes le veuillent, qu'elles mettent l'atelier à la mode — elles en ont lancé de moins... excusables que celle-ci. Ici, du moins, elles contribueront à créer, pour beaucoup des leurs, une source d'occupations agréables, un dérivatif au tourbillon de leurs fatigants devoirs mondains et, à l'heure où nombre de jeunes gens se désintéressent des choses de l'art, il serait exquis de voir les femmes se mettre à les étudier.

FOURNIER-SARLOVÈZE.





LES SALONS DE 1899

LA PEINTURE

I



'avais un soir (qu'il y a longtemps !) dans la maison d'une amie, le plaisir d'entendre M. Ernest Renan donner sa fameuse définition du gentleman, ou, comme on disait dans l'ancienne France, de l'*honnête homme*. « C'est, disait-il en souriant, celui qui ne fait de peine à personne. »

Je voudrais sincèrement être ce gentleman. Et je sens trop que rien n'est plus difficile pour qui rend compte du Salon, et au Salon, de la peinture. Une opinion blesse toujours quelqu'un ; et une louange n'arrive pas souvent à satisfaire. Un premier article surtout, écrit dans la confusion et la poudre des inaugurations, ne va guère sans imprudences et sans erreurs.

Les artistes peuvent se dire que si leur critique voit et décide avec quelque hâte, cela, déjà, les venge et l'excuse.

Comme pour la sculpture, l'an passé, je n'ai pu faire, cette année-ci, qu'une promenade au milieu des toiles à peine placées. Périlleuse les premiers jours,



PÊCHEURS
Tableau de MUENIER.

incertaine les jours suivants, enfin un peu plus raisonnable au cinquième ou sixième retour, cette récolte d'impressions, grâce aux amitiés obligeantes, a tout au moins l'avantage de la solitude, et rien n'y vient troubler, une fois écartés les pièges des tapissiers et des barricades, le contact direct entre l'œuvre et le spectateur. On raconte que Théophile Gautier composait ses articles dans le brouhaha de l'imprimerie, sous l'haleine ardente des presses;

l'écrivain qui fait un Salon, durant les tout premiers jours, n'est pas dans un chaos moins grand.

La mode est passée, et de plus en plus, des palmarès où chaque peintre pouvait trouver sa mention. Puis, je ne dissimule pas mes sympathies ; elles ne sont présentement, sauf les exceptions de génie — et Puvis de Chavannes



Soir d'Automne
Tableau de Stengelin.

est mort ! — non, elles ne sont nullement pour la « grande peinture » religieuse et historique. Elles sont aussi faibles pour l'anecdote, et la peinture à esprit. Et l'on ne trouvera pas ici M. Tattegrain ; mais on n'y verra pas non plus M. Maurice Denis, M. Vibert ou M. Worms. Je parlerais d'eux sans entrain ; et, ils n'ont pas besoin de moi.

Je suis allé, sans prévention, d'un Salon à l'autre, malgré les barrières que l'on élève. Les écoles et les partis, les hiérarchies et les titres, les situations et les tendances, je n'en ai ni n'en aurai cure. Vous trouverez le Champ-de-Mars d'avant-hier confondu parmi les défunts Champs-Élysées. Fort peu scru-

puleux, nullement orthodoxe, je ne me sens pas même capable de préférer le côté cour au côté jardin ; tout au plus avouerais-je, si l'on me poussait, que les gardiens de la tradition me semblent avoir porté, cette saison-ci, l'indulgence envers une certaine peinture jusqu'aux limites où pareille somnolence peut devenir périlleuse pour les intérêts mêmes et les théories qu'ils soutiennent. Il y a, comme il y aura dans toute exposition nombreuse, des choses



L'Heure secrète

Tableau de Jules Breton.

bien affreuses à l'ancien Champ-de-Mars ; mais la Société des Artistes français aurait dû nous épargner un lot de toiles qui orneraient sans déroger des entresorts à la foire du Trône, ou les palais d'un monarque nègre. Les plaisanteries que l'on fait à ses dépens ne sont pas bonnes.

Parlons des œuvres sérieuses ; je les ai cherchées, aussi bien au-dessus du premier rang que contre la cimaise. Faut-il même avouer une joie de l'écrivain qui tient en main son cahier de notes : c'est de sentir, là-haut, là-bas, hors des places cotées et chères, un tableau qui chante et attire, et qui retient encore après qu'on l'a vu de plus près? On se dit que les gens illustres



Jules Breton pinx.

LE CRI D'ALARME
(Salon de 1899)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. I. Fort Paris

n'ont plus besoin de personne, et qu'on les satisfera mal ; et on s'attarde devant la toile placée en tapisserie, ou dans le coin ; il arrive que dans un bal une danseuse peu voyante, et qui se tient à l'écart, est plus agréable que celle au carnet encombré.

Pourtant, il est des ouvrages dont les dimensions et la valeur exigent tout d'abord un salut.

S'il fallait un illustre exemple pour démontrer, une fois de plus, la fausseté de la peinture dite religieuse, il serait donné par la Vierge et l'Enfant de Mme Virginie Demont-Breton. Vous savez combien cette artiste est vigoureuse, est expressive, lorsqu'elle peint des gens de mer, les pêcheurs, les paysans, les enfants de la côte boulonaise; pourquoi venir nous montrer cette Bretonne déguisée en madone, et dont on ne sait trop si elle est touchante ou mièvre ? Comment, vous courez le danger, par goût et par tradition, de choir dans l'art académique, même en peignant la vie fruste et réelle! et voici que ce danger, il vous plaît de le compliquer par une recherche d'imagerie pieuse ! Quand donc verrons-nous disparaître, avec la peinture historique, avec l'anecdote en costume, ces Vierges, ces saint Joseph, toutes ces figures qui sont ou factices ou travesties ? Les plus robustes qualités, et elles sont ici répandues à foison, se perdent en de tels sujets.

Si ce genre-là réussit, le succès lui vient justement de sentiments et de préférences étrangers, et hostiles même, à la nature véritable de l'art plastique. Raphaël peignait de ces choses, dans un temps où l'on construisait le Vatican et où l'on rebâtissait Saint-Pierre de Rome ; il faut nous souvenir que l'on édifie, aujourd'hui, la basilique du Sacré-Cœur. On peut mesurer la distance.

Combien j'aime, en revanche, le *Coucher de soleil* de M. Adrien Demont ! Il n'y a rien, que la nature austère et grandiose, dans ce paysage marin. Au milieu de nuées sanglantes, le soleil d'un pays brumeux s'abîme derrière la mer. Le flot qui miroite, dans une lumière qui va d'un pourpre intense à des verts assoupis, la mollesse verdâtre et grise des dunes écrasées par les souffles et les remous, une sensation de grandeur où s'évanouissent les petites figures d'hommes rampant çà et là, cela forme un spectacle complet dans sa majesté formidable.

La lumière chante, elle éclate et elle frémit, large et douce, dans la grande scène des vendanges provençales, que montre M. Montenard. Sous une toiture

appuyée de colonnes rustiques, et enguirlandée par des pampres, on presse le marc du raisin ; des filles, debout sur les balustrades de pierre, cueillent les grappes de la treille, et les ombres mauves que font les feuillages au grand soleil caressent les piliers blancs. Au dehors la lumière flambe, et l'escarpement du Coudon, gloire des horizons maritimes, devient rose sous le soleil. Qu'il est bon d'avoir ces lignes et ces couleurs, en plein



Saint-Quentin pris d'assaut : l'Exode, 29 avril 1557
Tableau de Tatt grain.

Paris, pendant que la bise poudroie et que l'Exposition s'apprête ! Ce peintre, d'année en année, compose l'épopée rustique de la Provence ; il fait, pour le pays de Toulon, le plus beau de tous sur cette côte sans rivale, une œuvre égale à celle que Mistral faisait pour la Camargue et la Crau, voici quarante ans.

Je passerai, sans insister, sur un autre très grand tableau, la *Pêche au gangui*, qui voudrait être provençal, comme si la mer de Provence était jamais sans lumière, et dure, et barrée d'horizons crus, et montrait des bateaux posés comme sur un praticable, des silhouettes sans enveloppe ; c'est la seconde erreur d'un peintre bien doué, fervent de ces côtes, accoutumé

dans les calanques de Porquerolles ou de Cassis ; mais quoi, je passe la moitié de mon année, c'est la meilleure, à traîner ou à voir traîner, moi aussi, cette



L'AMOUR ET PSYCHÉ

Tableau de BOUGUEREAU.

lourde drague, ce *gangui* qui racle la baie par le travers de Bréganson ou de Port-Cros ; je vis dans ces lumières qu'on a voulu peindre, et je proteste hardiment qu'ici je ne les reconnais point, pas plus que la faune des mers,

l'an dernier, ne vivait pour moi. Il y a là des influences qui peuvent égarer. Et puis, c'est large, mais ce n'est pas grand.

M. Dauphin a mieux rendu, sinon mieux senti — car on peut très bien sentir et mal peindre — ces effets des côtes ardentes, où la montagne et le ciel deviennent, aux rayons du soir, d'une ardeur presque métallique. Sa plage des Sablettes, où les reflets d'un crépuscule irisé viennent mourir



ÉTUDE DE MONTENARD
Pour son tableau *la Vendange*.

dans les vagues, l'harmonie du ciel et des flots mordorés par les mêmes tons, oui, même cette silhouette du formidable cap Sicié, avec les écueils des Deux-Frères, profilant en bleu de cobalt la croupe d'un monstre sur l'opale de l'horizon, tout cela montre un œil charmé par ces paysages splendides. Et je trouve encore une lueur du même horizon chez M. Walden, qui sait peindre la mer tout imprégnée de vraie lumière, sans la ternir, sans l'alourdir.

C'est un autre soleil, celui de la molle lagune vénitienne, qui expire autour de la Madone peinte par M. Saintin, la petite Madone sur son pilotis, que les gondoliers de Torcello et les pêcheurs de Chioggia viennent vénérer avec des



ÉTUDE DE MONTENARD
Pour son tableau *la Vendange.*

grimaces pieuses et comiques. Au fond, les cimes de Cadore, le magnifique Antelao, s'endorment dans la neige blanche.

Mais les champs de la vieille France, avec leur lumière discrète, variée par ces différences indéfinies que La Fontaine aurait appelé des « passages »,

enchantent les yeux avec la vaste et admirable suite des toiles que donne cette année M. Cazin. Nos campagnes d'Ile-de-France et de Picardie n'ont jamais, depuis Chintreuil, rencontré de meilleur poète. Celui-là connaît les villages engourdis sous le frais du soir, les lunes pâles sur les champs où la lumière



Étude de Montenard
Pour son tableau *la Vendange*

vibre encore lorsque le soleil est parti ; les nuances des herbes, les reflets des céréales, l'argent bleui des saules et les coloris de la terre sont fidèlement détaillés dans ces paysages charmeurs ; des ciels un peu pesants parfois ? des terrains accusés ? mais quoi ! ce sont des ciels d'orages ; et puis, il y a tout dans la nature, tout, vous dis-je, excepté l'emphase, le groupe factice, et la vulgarité solennelle, qui sont les produits de l'école et ses secrets pour subsister.

J'ai trop aimé, dès le début, M. Raffaëlli pour n'avouer point que je suis déconcerté par la manière dont il peint les vues de Paris. Ces traits deviennent des ficelles, à la lettre, ces blancs sont faits de craie. Paris! toujours fluide, léger même dans ses lumières les plus crues, c'est cela, Paris? En revanche, il y a des fleurs exposées par le même peintre, les seules fleurs peut-être dans les hottées que l'on voit ici, où l'on sente la touche vraie, la couleur de la fleur vivante, cette matière subtile, qui semble d'un seul ton, à ceux qui ne se sont jamais désespérés devant cette harmonie multiple et fugitive des corolles.



LA VENDANGE
Tableau de MONTENARD.

Oui, vous dis-je, tout est possible et j'admettrai tout, s'il y a seulement la preuve irréductible et impossible à simuler, qui est le don, le talent, la vision, quelle qu'elle soit. Aussi, j'irai, malgré ses verts odieux, ses feuillages à grincer des dents, son serpent de baudruche et son paradis de papier peint, jusqu'à M. Lévy-Dhurmer; c'est qu'il a, dans ce rêve étrange où tant de choses m'exaspèrent, une fluidité de pinceau, l'élégance des figures évanouies sous les rayons, un secret à lui pour nous rendre le pays fabuleux de Heine,

« Le pays où de hautes fleurs languissent
Sous les rayons d'or d'un soleil lassé,
Et se contemplant, vivent et pâlissent
Avec un visage de fiancé[1]... »

Au reste, si l'on veut savoir comment le surnaturel et le divin, dans le sens de l'antique légende, se doit mêler aux choses humaines, que l'on

[1] Heine. L'*Intermezzo lyrique*. 43.

veuille bien consulter M. René Ménard ; celui-là connaît et figure la Grèce, ou plutôt l'Hellade : non point celle des professeurs, mais celle que lui fit connaître, tout auprès de lui, le meilleur et le seul, peut-être, helléniste de notre temps, le poète, le mystagogue, M. Louis Ménard, dont il nous a fait, pour le Luxembourg, une si belle image. Si la France était elle-même, Louis Ménard



ÉTUDE DE MONTENARD
Pour son tableau *la Vendange*.

serait un des hommes qui mèneraient la pensée des adolescents. Au moins a-t-il eu le bonheur d'aider à l'éclosion de ce beau peintre, si subtil et si pénétrant à la fois. Cette fois, ce sont les nuées, les grandes nuées d'Aristophane, qui dominent les paysages de M. René Ménard ; il les a évoquées, comme le Socrate du poète : « Allons, vite, venez çà, Nuées, que celui-ci vous voie, offrez-vous à ses yeux ; soit que vous vous teniez aux flancs neigeux et sacrés de l'Olympe, soit que vous dérouliez vos chœurs divins dans les jar-

dins de l'Océan notre père ; soit qu'aux sources du Nil vous puisiez maintenant l'onde en vos urnes d'or. » Et l'on comprend, à voir, parmi l'azur assombri de ces montagnes et de ces mers, les grands nuages s'avancer, comment les anciens ont trouvé, dans leurs formes indécises, l'image errante de leurs Dieux.

Je ne quitterai point M. Lévy-Dhurmer sans louer la distinction infinie du portrait qu'il exposait déjà aux Pastellistes. L'arrangement de cette tête expres-



Pays Basque : Saint-Jean-de-Luz
Tableau de Léon Bonnat.

sive rappelle les esquisses de La Tour ; à peine chercherais-je, moi qui connais bien le regard et l'expression du modèle, quelque douceur de plus et comme un frisson plus vif dans ces yeux de Parisien.

Au reste, cette image nous amène à la partie la plus riche, la plus nouvelle de ces Expositions. Quoi qu'on en ait, la vie réelle, la vie moderne, aura toujours, en dépit de tout, la victoire.

Le genre qui triomphe dans cette Exposition, c'est le portrait. Et cette victoire

nous réjouit, car elle est une preuve éclatante de progrès et d'esprit moderne. Puisse-t-elle gagner la sculpture, et en s'affermissant, en se continuant dans les deux formes de l'art plastique, balayer les conventions, désorganiser les routines, mettre la vie, notre fiévreuse vie présente, à la place des radotages surannés.

Oui, ce Salon est tout plein de portraits où se marque, parmi les défauts très saillants quelquefois, une heureuse recherche de la vérité, de l'élégance, un sentiment de coloris affiné et de plus subtile expression. Je vois bien que les uniformes ordinaires et les inévitables prélats, peints au vernis officiel, chamarrent encore les salles, il y a même le Saint-Père, « *in atto di benedire* ». Mais combien de fines études, recueillies, profondes, intenses : et j'entends parler surtout de ceux qui ne font point, pour parler comme Eugène Fromentin, « le grand écart, » et qui n'ont point un pied dans la vie et l'autre dans les Musées, ou, pis encore, dans les ateliers célèbres.

Les peintres étrangers ont pris sur les nôtres un avantage sérieux; cela tient sans doute à ce qu'ils sont en plus petit nombre et donnent des œuvres mieux triées.

M. Kendall, avec son jeune garçon anglais, vêtu de noir, et appuyé sur un fond en briques brunes, pourrait enseigner à ceux de nos pontifes qui aiment les fonds bruns, comment on doit les peindre. L'exécution, un peu dure, est serrée et sobre. Au contraire, la jeune femme rousse, en robe fourreau grise, de M. Dickson, est sommairement modelée, mais d'un enveloppement exquis. C'est en revanche par la vigueur et l'âpreté même que valent M. Gösta Bernhard, dans une image féminine à la Whistler, et M. Dyonnet; c'est le sérieux qui nous plaît en M. Edouard Dufner.

Et ce n'est, hélas, ni M. Brouillet, ni M. Louis-Edouard Fournier, ni M. Berne Bellecour, ni M. Comerre qui lutteront cette année-ci contre ces étrangers. Quant à M. de Coninck, que signifie cette bravade?

C'est un magistrat qui, me dit-on, est pour le moment dans l'actualité, c'est une figure à succès et réclame que présente Mme Beaury-Saurel : œil fin, joues congestionnées, une redingote à la mode, c'est-à-dire peinte dans l'encre. De l'encre encore, violette et noire, pour l'autre portrait, osseux et blême de visage ; et des livres, et une plume, qui ne sont pas, dans ce portrait, une simple nature morte : car, il s'agit d'une *authoress;* le mot, heureusement, nous manque : mais la chose, oh non !



PORTRAIT DU BARON SIPIÈRE
Tableau de BENJAMIN CONSTANT.

Tout en haut, un profil de M. Herbo, d'un romantisme acceptable, rappelle un peu la manière de Ricard, le maître des maîtres en ce siècle.

Dans un portrait étourdissant de verve et de facture aisée, opulente, M. Benjamin Constant se plaît à formuler avec une nouvelle audace sa passion pour les décors somptueux, et son dédain pour les périls d'un genre aisément emphatique.

Deux ou trois images, tout opposées de sentiment, étrangères au faste et



ÉTUDE DÉCORATIVE
Tableau de AGACHE.

aux éclats joyeux, nous sont données par M. Claude Boyer, qui peint un ouvrier d'art, un amateur pris par la joie du travail manuel ; type moderne, curieux, si péniblement manqué par l'auteur du *Rêve ;* et encore, dans une harmonie de tons bis et saurés, par M. C. Pierre.

Il y a des mains et des yeux d'une subtile, d'une ardente expression, dans les ouvrages de M. Hémery, franchement bourgeois et dans le bon sens, chez M. Fernand Sillières, hardiment épris de cette flamme qui rayonne sur certains visages de femme, plus belle que la beauté même, puisqu'elle est la puissance de la vie.

Le portrait d'un philosophe ami de son image, par M. Martougen, rappelle cette autre parole, d'un philosophe plus discret : « Triste comme la vérité ! » Et rien n'est plus distingué que les tonalités discrètes où se plaît Mme Jane Tournay.

Je parlerai plus à loisir, lors de mon prochain article, de nombre d'œuvres à peine entrevues au cours d'une première visite. Je veux encore répéter mon *Credo* pour finir ; et je louerai M. F. Flameng d'avoir égayé le Billet de Banque par de belles architectures et le paysage superbe du vieux Paris ; je le louerai de nous avoir délivrés des Fortunes et des Mercures, des caducées et des symboles. Mais je regretterai sa Napoléonide, six cent millième anecdote à la gloire d'un belluaire. Comme je regrette de voir le peintre vigoureux des banlieues, des abattoirs, des usines, M. Gueldry, s'oublier à des mascarades. N'y a-t-il donc plus de chantiers, de forges, de spectacles faits avec la vie et la vérité ?

PIERRE GAUTHIEZ.



LA SCULPTURE

I



n de mes bons amis, nature éminemment candide et naïve, qui n'a rien d'un esthète et dont l'esprit critique est évidemment peu développé, me disait un jour qu'il ne pouvait mettre les pieds dans un musée et surtout dans une exposition, sans être bouleversé par toutes les incroyables histoires qu'on prétendait lui raconter. Il était d'abord frappé par l'incohérence qui présidait à l'inspiration des artistes. Mais bientôt il reconnaissait que toutes ces apparences, d'où qu'elles vinssent, constituaient les mêmes personnages d'un même monde particulier qui attirait seul son attention. Il restait alors ahuri devant toutes ces figures grimaçantes, gesticulantes, sautillantes ou véhémentes, qui semblaient appartenir à l'on ne sait quel milieu chimérique, artificiel, faux et agité, peuplé d'anciens figurants d'opéra, de ballerines retraitées, de matassins de Molière ou d'échappés de Bicêtre. Divinités de l'Olympe et mousquetaires Louis XIII, gondoliers vénitiens et petites fleuristes Louis XV, Dante et la Camargo, César et M[lle] de Mérode, des faucheurs et des terrassiers donnant le bras à des marquises, tous ces gens défilaient devant lui, sous la conduite de nobles personnes portant comme des noms de hauts fonctionnaires : la Justice, la Foi, la Paix, le Temps, etc., en une farandole carnavalesque, qui semblait issue du cerveau d'Hoffmann.

Mais où ce cauchemar devenait obsédant, c'est lorsqu'il avait le malheur de s'asseoir sur un banc, dans une exposition de sculpture. Il en partait suggestionné par tous ces marbres ou tous ces plâtres contournés, tordus, exaspérés, avec une envie folle, lui aussi, de danser sur un pied, d'agiter ses bras en tous sens, de rouler des yeux comme un nègre de foire. Il n'échappait, qu'en sortant vite, à ce vertige de folie.

Et, tous les ans, à chaque Salon, je ne puis m'empêcher de partager cette impression douloureuse, en suivant, aux heures silencieuses du matin, la grande

nef qui abrite ces blancs fantômes surpris, comme dans un soudain courant de lave, dans le mouvement de leurs gestes burlesques ou tragiques. Et je me



L'Enfant au Poisson
Par Denys Puech.

demande toujours à quel besoin peut correspondre cette production effrayante d'images qui, la plupart du temps, n'ont aucune attache avec notre vie et dont on ne saurait que faire si notre esprit n'était corrompu par toutes sortes de

compromis d'atelier, par une conception fausse du rôle de l'art, et par une mauvaise éducation générale.

Quand on songe aux conditions esthétiques ou techniques de la statuaire, à l'étroitesse de ses moyens, mais à l'éloquence singulièrement puissante de son langage expressif, on ne voudrait voir l'ébauchoir qu'aux mains seules des maîtres; on n'hésiterait pas, semble-t-il, à condamner au néant, — non point tous les morceaux discutables ou réputés dangereux, car c'est sur ceux-là qu'on peut se tromper — mais tous ces ouvrages inutiles, secondaires, médiocres, comme les Lacédémoniens supprimaient les enfants mal nés.

Chaque année, plus d'un millier de sculptures sont exposées, réparties entre les deux Salons, soit dix mille ouvrages entre deux expositions universelles. Grands dieux! où vont échouer toutes ces matières dont on eût pu tirer tant de bonnes cheminées et recrépir tant de plafonds?

Que peuvent bien nous faire vraiment toutes ces mythologies antiques, qui ne sont plus pour nous que des noms, et des noms qui ne représentent plus rien chaque jour, si elles n'ont pas, pour justifier leur titre au catalogue, le mérite de parler à nos yeux de rythmes purs, de nobles formes, si elles n'en ont point pris prétexte pour nous charmer par une apothéose incessamment renouvelée de la Beauté?

Comptez, cette année, toutes les Dianes, *Dianes chasseresses*, *Dianes à l'affût*, *Diane et Endymion*, toutes les Vénus qui, depuis l'antiquité, passent leur temps à naître, comme les Bacchus qui restent toujours en enfance, toutes les Junon et les Amphitrite, toutes les néréides, les naïades. les sirènes, et les muses, Chloé et Terpsichore, et Psyché et Phryné, et Narcisse et l'Amour, et les faunes et les satyres, et demandez-vous bien, en toute sincérité, vis-à-vis de vous-même, l'intérêt que vous trouvez vraiment à ces sujets. La plupart vous irritent ou vous laissent indifférents, quelques-uns vous arrêtent par des mérites d'école, un certain charme d'exécution ou d'observation de la vie, et très peu par l'attrait réel du beau. C'est à peine si dans ce grand nombre de sculptures vouées à ces cultes d'autrefois, vous retiendrez la *Naïade*, de M. Massoulle, la *Source* de M. Levasseur, la *Junon* de M. Carlès, la *Phryné* de M. Gréber, *Pan* et *Psyché*, de M. Décatoire, un jeune statuaire qui a un certain sens de la vie et a essayé de renouveler le caractère de ces monstres, moitié dieux, moitié fauves, avec ce frisson un peu sauvage qu'on trouve dans Boëklin; ou bien la *Bacchante* aux formes opulentes, de Mlle Itasse, ou bien encore, du

côté de la Société nationale des Beaux-Arts, la *Léda* de M. Mulder, qui forme avec le cygne divin, un groupe d'un si heureux arrangement de lignes, dans la blancheur douce et mate de sa pierre.

Je vous fais grâce de tous les dessus de pendule empruntés aux



ÉTUDE

Sculpture de ROLL.

tableaux de genre des salles voisines de peinture, toutes les *Espièglerie*, les *Coquetterie*, les *Charmeuses* et les *Songeuses*, et les *Rieuses*, les *Innocence* et les *Surprise*, les *Rêverie* et les *Prière* et *le Temps des cerises*, ou encore *Au Lavoir*, etc. Je n'insisterai pas, non plus, sur toutes ces augustes abstractions, familières à notre esprit latin ou latinisé, dont la représentation concrète est destinée à

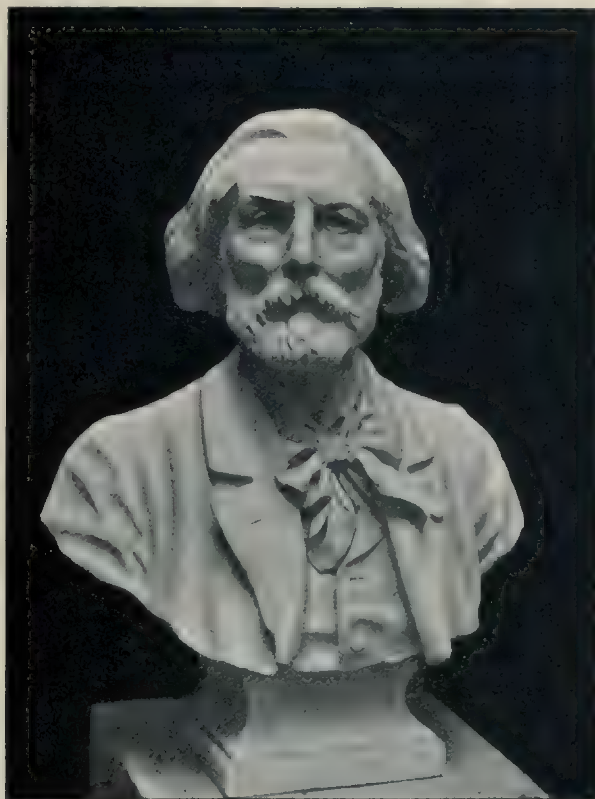
garder les portes et les frontons de nos édifices. A la vérité, leurs termes vagues et leur caractère éternel ont permis de tout temps à la statuaire de leur emprunter d'utiles inspirations. Entre toutes ces figures allégoriques, nous ne pouvons nous empêcher de noter, en premier lieu, celle de M. Captier : *la Force hypocrite opprimant la Vérité*, qui, en raison des circonstances, est peut-être d'un enseignement plein d'à-propos ; la *Poésie*, de M. F. Charpentier, et l'*Amitié*, figure funéraire de M. Desvergnes. C'est cette inspiration, notamment, qui a fécondé le genre funéraire, auquel la sculpture contemporaine doit une bonne part de ses plus beaux chefs-d'œuvre. Cette année, de M. Paul Dubois (*Souvenir*), à M. Frémiet (*Statue tombale*) ; de M. Allar (*le Réveil*), à M. Henry Cros, qui a exécuté en ses pâtes de verre d'une si douce coloration, la stèle du monument de la tragédienne Agar, nos statuaires maintiennent cette haute tradition.



Monument d'Henri Pille
Gauquié, sculpteur ; H. Guillaume, architecte.

Nous arrivons maintenant aux formes qui s'inspirent de plus ou moins près de la vie moderne ; d'abord, la sculpture iconique, représentée soit par certains monuments commémoratifs, soit par le portrait proprement dit, sous l'aspect plus particulier du buste. Comme tous les ans, tous les hommes du jour ont leur place marquée dans ce Panthéon éphémère, ou, en termes moins respectueux, dans ce nouveau musée de Mme Tussaud.

Parmi les morts, ce sont : *Puvis de Chavannes*, par M. Hercule; *Jules Dupré*, par M. Marqueste. Parmi les vivants, *M. Deschanel* et *M. Rostand*, par M. Bernstamm; *M. Legouvé* par M. Paul Dubois, et *Mme Leygues*, par M. Desca; *M. de Curel*, par M. Hannaux, et *M. Gaston Boissier*, par M. F. Charpentier; *M. Brouardel*,



JULES DUPRÉ
Buste en marbre par MARQUESTE.

par M. Puech; *le bey de Tunis* et *Mme R. Millet*, par M. Belloc. Ajoutons-y une vivante et intelligente figure en pied de l'*Amiral de Verninac*, par M. Boverie.

A cette compréhension moderne de la statuaire se rattache, d'une manière plus amplifiée, le genre monumental. Avec les malheurs de la patrie, le sentimentalisme patriotique des foules s'est considérablement accru depuis vingt-huit ans. La sculpture a servi à le satisfaire ou à l'exploiter. Son inspiration, dans tous les cas, en a profité largement et il ne se passe point d'ex-

position où nous ne soyons admis à voir des monuments commémoratifs considérables, élevés encore aujourd'hui en souvenir des événements de 1870. *Monuments aux soldats français morts en Suisse en 1870*, par M. Bartholdi, qui expose également un projet de *Monument à la mémoire de Lafayette et de l'indépendance américaine* ; la *Patrie en danger*, par M. Thabard ; *Monument aux trois instituteurs de l'Aisne fusillés par les Prussiens en 1870*, par M. Carlès ; *Monuments aux combattants de 1870*, par M. Coulon ; ou encore la pensive petite *Bretonne*, de M. Moreau-Vauthier, qui formait primitivement le projet d'un monument aux soldats et marins bretons de 1870. *Gallia*, de M. Verlet, tels sont les morceaux les plus importants ou les plus intéressants de ce genre, sans qu'on remarque, toutefois, cette année, aucune œuvre qui rappelle les chefs-d'œuvre émouvants qui ont illustré les noms de Chapu, de Mercié ou de Barrias. Comme monuments commémoratifs particuliers, ceux de Bourbaki, par M. Millet de Marcilly, ou de F. de Lesseps, par M. Frémiet, se relient à cette série.

Ce sont jusqu'ici des sujets qui de tout temps se sont imposés aux statuaires, les uns par la tradition, les autres par les nécessités urgentes de chaque jour. Du moins, quel que soit son rôle officiel de décoratrice des jardins et des palais ou d'organisatrice des consécrations, la sculpture n'a pu échapper, soit au contact des autres formes de la pensée, soit aux troubles de l'âme contemporaine.

Mais elle s'est heurtée, dans l'expression de notre vie si complexe, à toutes toutes sortes de difficultés dont ne s'embarrassent ni la peinture ni la littérature. Elle est bornée par l'espace, par la matière, par une esthétique très rigoureuse qui limite ses ambitions à la portée de ses moyens. C'est là qu'est en grande partie la cause originelle de toute cette incohérence de notre art sculptural. Il a conscience lui-même de sa superfluité, de l'indifférence de ses enseignements par rapport à notre vie et il s'efforce de sortir de cette gangue étroite dans laquelle il est prisonnier. De là tant de tentatives hasardeuses, d'audaces ou plutôt de témérités sans résultats, de transpositions d'art, de confusion, d'agitation et de laideur. Le mouvement, le sentiment, le pathétique et le drame, après Rude, après Carpeaux, après Rodin, chacun, consciemment ou inconsciemment, a voulu en pénétrer ses inspirations. Les uns, continuant la tradition scolaire, ne sont arrivés à nous donner que de déplorables compromis, en travestissant leurs sujets de *Diane* en *Salammbô* ou de *Nymphe chasseresse*



[illegible] pinx

Mme J. VON DERWIES

(Salon de 1899)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. I. Fort Paris

en *Vision*, *Vers l'infini*, etc., renouvellement plus ou moins romantique, et plus ou moins teinté du symbolisme de la Rose † croix. Les autres se sont tournés vers nos traditions antérieures du XIIe au XIVe siècle, pour tenter de relier notre temps à ces époques où notre art s'affirmait avec un caractère, sinon plus ethnique, du moins plus populaire. Des deux côtés c'est un effort pour exprimer les passions, l'intensité de la vie intérieure. Mais c'est à la Société nationale, à la suite de M. Rodin et du statuaire belge M. Constantin Meunier que s'est formé le courant le plus significatif. Si les Français sont émus par les nouveaux aspects de la vie, ils gardent en eux un fonds de conservatisme qui est parfois leur faiblesse, mais souvent aussi leur force. Ils savent maintenir comme M. Fix Masseau, dont les bustes de femme ont beaucoup de grâce, ou même comme M. Frumerie, une certaine réserve dans leur manière. Jamais ils ne s'abandonnent aux côtés parfois grotesques qui marquent les envois de certains étrangers du Nord. Si les figures mouvementées de M. Lambeaux, les inspirations tendres et émues de M. Charlier ou de M. Devreese, parmi les belges qui entourent la figure noble et austère de M. Meunier, représenté par ces graves travailleurs, débardeurs ou mineurs qui ont un si beau style, si les petits sujets émouvants de M. Vallgren, qui expose cette année un très charmant buste de femme en marbre teinté, donnent de nos concurrents du dehors une idée des plus honorables, il est tel sujet comme cette espèce de figure de cauchemar qui a l'air d'avoir été établie avec des coupe-choux, ainsi que ces panoplies que dressent les artilleurs à la Sainte-Barbe, — l'auteur est M. Hansen-Jacobsen — qu'on ne peut, grâce au ciel, s'expliquer chez nous.

L'influence de M. Meunier s'est marquée assez profondément sur nos compatriotes dans une catégorie de sujets qui ont voulu s'attacher étroitement à l'expression de la vie moderne, en exaltant ses aspects démocratiques et en glorifiant toutes les formes du travail. C'est lui qui relie cette inspiration de notre sculpture à la compréhension du paysan de notre grand peintre Millet. Nous devons à cette source d'inspiration des *Faucheurs* (M. Gaudez) ou des *Semeurs* (M. Gaudissart), *Aux champs*, *L'heure du repos* (M. Pendanès), *Miséreux* (M. Tarrit), *La dernière heure du prolétaire* (M. Rougeron) et le *Terrassier piochant* que son auteur, M. Bailly appelle justement : *Le héros du jour*.

Il est un autre aspect de la vie qui a pris un développement tout à fait imprévu dans la sculpture contemporaine, c'est la sculpture d'animaux. Alors

que deux ou trois maîtres nous reliaient, seuls jadis, aux grandes traditions du passé, aujourd'hui nos Salons sont remplis, à tous les coins, par toute une ménagerie qui eût beaucoup surpris notre grand Barye lui-même. Lions, tigres, panthères, jaguars, kanguroos, aigles, vautours, coudoient paisiblement, malgré leurs airs passablement agités, tous les hôtes de nos étables et de nos basses-cours. Il n'est pas jusqu'à *Cerbère* que M. Virion n'ait voulu introduire dans ce milieu zoologique. Là, comme ailleurs, le calme et la belle tenue manquent souvent à ces productions d'ordre trop pittoresque, essai impuissant d'introduire la Nature dans les formes sculpturales. Seuls, M. Gardet, avec ses lions de marbre et de pierre blonde, d'un beau caractère, ou M. Peter, avec ses *Jeunes ours*, si intelligemment compris, conservent le sentiment du style et de la mesure dans toute cette sauvagerie.

Un dernier mot, pour signaler le mouvement de polychromie et de petite sculpture créé à la suite de MM. Frémiet et Marioton, Gérôme et Th. Rivière, et développé aujourd'hui par MM. Barrau, Ferrary, Boisseau, Caron, Lafont, etc., et nous aurons passé en revue, d'une manière, sans doute, un peu rapide, et en exceptant les morceaux de choix qui méritent un examen plus attentif, l'ensemble de la production sculpturale à la veille de la grande date de 1900.

Léonce BÉNÉDITE.

(*A suivre.*)



MUSÉES DE PROVINCE

L'IVRESSE DE NOÉ PAR ZURBARAN

AU MUSÉE DE PAU



N s'est trop habitué à ne voir en Zurbaran que le peintre austère de la vie monastique, le portraitiste ordinaire de ces moines hautains de la vieille Espagne, épris de farouches macérations et de dures austérités. Il n'est pas uniquement, tant s'en faut, le champion des brutalités outrées ; ce rigide interprète des draperies blanches et brunes des dominicains et des carmes, des franciscains et des hiéronymites, était une âme d'une infinie tendresse. Sa foi simple et ardente n'est pas sombre et désolée, comme on est trop porté à le croire. Si toutes ses productions témoignent de son ardent mysticisme, ce mysticisme est ordinairement plein de douceur. Les stances si connues de Th. Gautier ne le montrent que sous un de ses aspects et vous

Moines de Zurbaran, blancs chartreux qui dans l'ombre
Glissez silencieux sur les dalles des morts,
Murmurant des *Pater* et des *Ave* sans nombre,

vous aussi, n'êtes pas parfois sans sentir la douceur du Dieu de miséricorde que vous implorez !

Moins complet que Vélasquez, moins accessible que Murillo, moins fougueux que Ribéra, moins coloriste que Théocopuli, Zurbaran n'en est pas moins un des plus grands peintres de l'Espagne. Une des caractéristiques de son génie, c'est la hauteur du sentiment et aussi ce mysticisme suave et ardent que l'on est si peu disposé à lui reconnaître en France. Sa manière simple et large ne néglige jamais les choses essentielles, mais ne s'attarde pas davantage aux détails oiseux et inutiles.

Voyant tout par larges plans expressifs, son exécution est toujours libre et aisée. Avec plus de force et moins de grâce, Zurbaran est une sorte de Lesueur espagnol et

sa vie de saint Jérôme, son chef-d'œuvre pour ainsi dire inconnu, si longtemps enfoui dans le couvent des hiéronymites de Guadalupe, au fond des montagnes de l'Estramadure, peut être mis en parallèle avec la vie de saint Bruno du peintre français, ce qui n'est pas un mince éloge.

Dans l'œuvre de Zurbaran vit l'âme de son pays et de son siècle. Comme tous ses compatriotes et particulièrement ceux de son temps, il est simpliste, plus près de la nature que nos peintres contemporains. Les apparences naturalistes, comme l'extériorité des choses, sont pour lui d'une nécessité absolue. Ému avant tout par la puissance de la vie, il eut le sens du sacrifice, le souci du général. Il eut aussi, cela va sans dire, l'ignorance de la couleur locale, maladie inconnue de son temps et qui ne sévit qu'aux époques corrompues et faisandées.

Comme les vrais maîtres, il n'a jamais cru que l'art pût descendre à être un moyen de reproduction et il n'a jamais vu en lui qu'un moyen de compréhension. C'est avant tout un spiritualiste, malgré ses formes naturalistes. Les efforts de toute sa vie ont convergé vers le but unique de l'expression de l'amour divin. Il est resté absolument fermé aux joies profanes et sa peinture a été conçue et exécutée, on peut presque dire entièrement dans un but religieux.

Son œuvre considérable est renfermé en partie dans les églises et dans les chapelles d'Espagne. Ses ouvrages sont assez rares, même dans les musées de la péninsule. Le Prado, si riche en toiles de Vélasquez, de Murillo, de Ribéra, etc., l'est moins en œuvres de Zurbaran. Il montre cependant de lui deux *Épisodes de la vie de Saint Pierre Nolasque*, une *Sainte Casilda*, deux autres compositions religieuses de moindre importance et une suite des *Travaux d'Hercule* exécutés par ordre de Philippe IV pour décorer un des salons du Buen Retiro; ces compositions, les seules profanes qu'il ait brossées, sont loin d'être parmi ses meilleures. Mais qu'avait-il à faire de ces dieux et demi-dieux de l'Olympe, ce chrétien austère et convaincu?

L'Académie de San-Fernando possède du maître diverses figurations de moines; mais là encore il pourrait être autrement représenté. Il l'est mieux, il est vrai, dans les musées provinciaux de Séville et de Cadix. Nous savons la pauvreté relative du Louvre à l'égard de Zurbaran; Munich et Londres sont un peu mieux partagés, sans cependant pour cela pouvoir le montrer sous un jour suffisant. Aussi est-ce une heureuse chance pour nous de rencontrer au musée de Pau une toile du peintre qui, sans être des plus importantes, le fait voir sous un jour où l'on ne le rencontre pas fréquemment.

Ce n'est cependant pas le seul ouvrage de Zurbaran qui existe dans nos musées de province. A Pau même, figure dans la collection municipale un *Portrait en pied d'un abbé mitré*, probablement de l'ordre des hiéronymites, vêtu de blanc, de grandeur naturelle, que le catalogue donne au maître sévillan. Quoique cette toile provienne de la galerie La Caze et que F. de Madrazo, conservateur du musée royal de Madrid, dans une visite faite par lui au musée de Pau en 1875, n'ait pas douté de l'authenticité de l'œuvre, il nous est bien difficile de nous incliner devant son incontestable autorité; en tout cas, il faut admettre que la peinture a été considérablement retouchée, au moins dans les fonds et la tête du personnage; quant aux draperies, elles sont du meilleur style. C'est, malgré tout, un peu trop devenu une habitude, toutes

les fois que l'on rencontre une toile de l'École espagnole du XVII[e] siècle de quelque valeur, représentant des moines à vêtements blancs ou bruns, debout, assis ou à genoux, méditant ou priant, d'en attribuer la paternité à Zurbaran.

D'autres musées possèdent, du reste, des Zurbaran absolument authentiques: celui de Lyon, un *Saint François d'Assise*, gravé par Boissieu, et celui de Montpellier une *Sainte Agathe* et un *Saint Gabriel* provenant de la galerie du maréchal Soult. Ces trois tableaux sont du genre connu de l'artiste, de la série de ses personnages rigidement drapés et froidement ascétiques, comme l'*Abbé mitré* du musée de Pau dont l'authenticité nous laisse des doutes.



Portrait d'un abbé mitré

Musée de Pau.

Mais arrivons à l'*Ivresse de Noé*. Ce tableau qui appartenait à la famille royale d'Espagne, avait été donné par l'Infante, sœur de Don Francisco d'Assise, mari de la reine Isabelle, à M[gr] de Salinis alors évêque d'Amiens; à la mort de ce prélat, devenu archevêque d'Auch, l'*Ivresse de Noé* revint à sa famille avec son héritage. Le neveu de l'archevêque, M. H. de Salinis, en 1895, céda le tableau au musée de Pau, et c'est ainsi qu'il entra dans la galerie municipale.

La composition de Zurbaran, qui mesure un mètre de largeur sur quatre-vingts centimètres de hauteur, représente : à droite, Noé à demi couché sur une étoffe rouge, une jambe étendue, l'autre relevée, un bras sous la tête, l'autre pendant à terre. A droite, Sem, les reins enveloppés dans des draperies blanches et bleues, détourne les yeux de son père et répond par un geste de refus à Cham, debout à ses côtés, qui lui montre en riant le vieillard enivré, tandis que dans le fond du tableau, derrière le patriarche, on aperçoit Japhet tendant un drap dont il va recouvrir Noé.

Dans cette toile, presque froide au premier abord, on sent sourdre une harmonie

puissante quoique contenue, une intensité de couleur chaude et vibrante. Les figures, vivantes et vraies, sont fort justes d'expression, bien à leur affaire, sans pose ni embarras. Les personnages ont beau être ordinaires pour ne pas dire communs, ils montrent, à force de vérité, une beauté morale qui les ennoblit. Sem est plein de dignité ; Cham est tout simplement une sorte de mulâtre au teint basané, au nez court et épaté, aux lèvres lippues et aux cheveux crépus, descendant des anciennes familles mauresques restées en Andalousie, comme il s'en trouvait alors un grand nombre à



L'Ivresse de Noé
Musée de Pau.

Séville. Le modèle, qui en cette occasion a servi à Zurbaran, devait être apparenté au *Jeune Pouilleux* de Murillo qu'il rappelle par plus d'un côté et dont il semble une sorte de frère aîné.

Rien, malgré le scabreux du sujet, de plus chaste et de plus recueilli que cette composition. La trivialité du fait, son obscénité même disparaît devant la simplicité avec laquelle il est exposé. Épris par le côté religieux, l'artiste n'a vu là qu'une scène de pitié généreuse pleine de noblesse, d'un concept puissant et presque tendre. D'ailleurs, le génie espagnol ne pouvait saisir le côté inconvenant du tableau. Zurbaran, comme tous ses compatriotes, n'a rien de la perversité savante de la Renaissance, pas plus que de ce relent de corruption qui est le propre des civilisations abâtardies ; malgré son état de décadence, l'Espagne de Philippe IV était encore

trop grande dans sa gueuserie pour s'intéresser aux trivialités polissonnes des peuples séniles.

Au point de vue de la technique, cette toile est des plus remarquables. Le procédé de Zurbaran rappelle beaucoup celui de Vélasquez, beaucoup plus même que celui du Caravage dont on s'obstine à vouloir faire de lui le servile imitateur. Il s'assimila bien jusqu'à un certain point le style et la manière du peintre italien, dont il copia différents ouvrages dans sa jeunesse; mais il resta néanmoins toujours un artiste plus réservé et plus correct, d'une tout autre envergure, et l'appeler le Caravage espagnol est lui faire gratuitement injure.



UN JÉSUITE EN EXTASE
A l'Académie San-Fernando de Madrid.

Dans la toile qui nous occupe, la lumière joue le rôle important qu'elle remplit dans toutes les compositions du maître. Zurbaran a surtout usé de colorations rousses et chaudes rompues, et les apparitions de lumière, fort habilement comprises et distribuées, n'ont rien d'exagéré et témoignent seulement de son entente du clair-obscur. Malheureusement, la peinture a noirci, ce qui lui a enlevé quelque peu de son harmonie. Est-il nécessaire d'ajouter qu'ici comme dans toutes ses autres œuvres, l'artiste s'est montré dessinateur impeccable et s'est joué des plus grandes difficultés? Tous les nus sont dessinés avec une sûreté et une maestria rares. La tête enluminée du vieillard est superbe; son torse, un véritable tour de force. Ce n'est pas Zurbaran qui aurait essayé d'escamoter une difficulté.

A quelle époque a été peinte l'*Ivresse de Noé?* Probablement après le second voyage du peintre à Madrid où il avait été appelé en 1650 par Philippe IV, sur le conseil de Vélasquez. Depuis lors, jusqu'à sa mort, arrivée après 1662, c'est-à-dire pendant un espace de douze ans, l'on ne connaît de lui, en fait d'ouvrages importants, que les *Travaux d'Hercule* aujourd'hui au musée du Prado comme nous savons, quelques autres compositions destinées à la Casa del Campo et à d'autres résidences royales, et un nombre assez important de toiles de dimensions réduites, brossées pour l'entourage du roi. L'*Ivresse de Noé* nous semble devoir être un de ces derniers ouvrages, quoique nous n'ayons aucun document pour étayer notre dire.

Pour finir, donnons quelques courts renseignements biographiques sur Zurbaran. Né en Estramadure, au bourg de Fuente de Cantos, où il fut baptisé le 7 novembre 1598, d'une famille de laboureurs, dès ses plus tendres années, il donna des témoignages de sa vocation pour la peinture. Ses parents ne voulurent pas la contrarier et l'envoyèrent étudier à Séville où il entra dans l'atelier du licencié Juan de Roelas. Chez ce peintre qui avait été en Italie, il fit de rapides et surprenants progrès, travaillant surtout d'après nature. Il copia cependant divers ouvrages du Caravage qui se trouvaient à Séville et s'assimila, en ce qu'il avait d'heureux, le style de ce peintre, sans aller jusqu'à sa violence. En 1633, Zurbaran fut nommé peintre de Philippe IV. On ne sait pas au juste la date de sa mort qui eut lieu en 1662. Parmi ses chefs-d'œuvre, il convient de citer : la *Réception de saint Bruno par le pape* et le *Miracle de saint Hugues*, peints pour la chapelle de la chartreuse de Xérès ; l'*Apothéose de saint Thomas d'Aquin*, pour l'église Saint-Thomas d'Aquin de Séville ; *Jésus couronnant saint Joseph ; Saint Louis Beltram ;* la *Vie de saint Pierre Nolasque* pour le couvent de la Charité de Séville ; la *Vie de saint Jérôme* pour le couvent des hiéronymites de Guadalupe, etc., etc.

P. Lafond.



NOTES ET DOCUMENTS

LES PLATEAUX ET LES COUPES D'ACCOUCHÉES

AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

NOUVELLES RECHERCHES



LA destination des nombreuses peintures du XVe et du XVIe siècle exécutées sur panneaux de forme circulaire, hexagonale, octogonale et même dodécagonale, n'est plus un secret depuis quelques années : On sait aujourd'hui que ces sortes de plateaux recevaient les fruits et les friandises offerts aux femmes en couches [1].

Des découvertes personnelles et les communications obligeantes de quelques correspondants, parmi lesquels je me plais à signaler M. de Seidlitz, directeur des Beaux-Arts du royaume de Saxe, me permettent de compléter le catalogue de cette classe de représentations si curieuse.

Voici d'abord deux peintures faisant partie de la riche collection réunie à Florence par M. de Landau et que leur érudit possesseur a bien voulu faire photographier à mon intention.

La première — à douze pans — représente le cortège des commères venant rendre visite à l'accouchée, des musiciens sonnant de la trompette, et des serviteurs portant des plateaux. La composition reproduit, à quelques variantes près, celle du musée de Berlin.

La seconde peinture — également à douze pans — a pour thème le *Jugement de Pâris ;* le berger troyen, la tête et les jambes nues, est assis, à droite, sur un rocher ; il tient dans sa main la pomme ; devant lui, les trois déesses, qui ne sont pas précisément des modèles de beauté.

[1] Voy. *Fondation Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1894.

Un autre plateau florentin, le ***Jeu de la Civette***, du musée des Offices, a été mentionné dans mes précédentes études : mes lecteurs en trouveront ici la reproduction.

La Galerie royale de Parme possède deux peintures circulaires, dans lesquelles il n'est pas difficile de découvrir des plateaux d'accouchées. L'une représente Apollon, debout, jouant du violon, et Midas avec Marsyas qui l'écoute ; la seconde, Endymion endormi dans un paysage, tandis que Diane descend vers lui sous forme de croissant. Toutes deux sont attribuées à Cima da Conegliano, par M. Frizzoni, à qui nous en devons la publication[1]. Ce sont des œuvres un peu molles, mais d'un charme incontestable.



Le triomphe de l'Amour
(Collection Wagner à Londres.)

M. Wagner, de Londres, a envoyé, en 1893-94, à l'Exposition de l'Art italien primitif, un ***Triomphe de l'Amour*** de forme dodécagonale (n° 18). Eros se tient debout sur un char carré, traîné par des chevaux caparaçonnés que montent des femmes. Aux angles du char, quatre génies nus tenant des arcs. En arrière, hommes et femmes à pied en costumes du xve siècle. Au premier plan, Compaspe chevauchant Aristote, et Dalila coupant les cheveux de Samson. Au revers : une grue broutillant dans un champ parsemé de fleurs. Près d'elle, un écu orné de trois croissants. Dans le haut, émergeant du milieu des lauriers, un soleil à face humaine.

A la même exposition figurait un autre plateau, également à douze angles, appartenant à sir Ed. Burne-Jones, après avoir fait partie de la collection d'Artaud de Montor. On y voit Actéon changé en cerf. A droite, Actéon s'avançant, armé de son arc, vers le bassin où se trouve Diane en compagnie de sept nymphes ; à gauche, Actéon changé en cerf et dévoré par ses chiens ; au fond, un paysage rocailleux.

Un plateau ayant la même destination et datant du même temps est allé échouer de l'autre côté de l'Océan. La collection Jarves, à New-Hawen, renferme en effet une peinture de forme sensiblement circulaire (diamètre 26 pouces ; les angles sont à peine indiqués), dont les héroïnes, quatre jeunes femmes, s'évertuent à charger de

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 436-437 : f. p. 438.

liens Cupidon debout, nu, les yeux bandés. Deux d'entre elles lui tiennent le bras droit replié derrière le dos ; une autre lui passe un lien autour des ailes ; la dernière entrave ses pieds. A gauche, Diane, armée de l'arc, semble les encourager ; à droite, un cavalier, peut-être Mars. Dans les airs, des oiseaux. L'ouvrage est attribué à Pinturicchio, mais son dernier commentateur le revendique pour l'École florentine [1].



Le jeu de la Civette

(Musée des Offices.)

Deux tableaux circulaires de la National Gallery, l'*Adoration des Mages* de Botticelli, et l'*Adoration des Mages* de Filippino Lippi, pourraient bien, eux aussi, avoir servi à l'origine de « deschi da parto ».

Citons enfin la *Nativité* (datée de 1428) qui, de la collection d'Artaud de Montor (*Pl.* 48), est entrée à la galerie d'Altenbourg [2].

La vogue des plateaux d'accouchées s'éteignit avec le XVIe siècle. Cependant nous savons, grâce à Vasari, que Francesco Salviati composa pour la femme de son ami et confrère, l'orfèvre Piero di Marcone, une esquisse destinée à être reproduite sur un

[1] *American Journal of Archeology and of the History of the Fine Arts*, t. X, 1895, p. 147.

[2] Article de M. Schmarsow : *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1898.

de ces plats « dans lesquels on porte à manger aux dames en couches », et qu'il y représenta les *Ages de la vie*[1].

Aux plateaux firent suite les coupes d'accouchées, c'est-à-dire des services en faïence composés de cinq — parfois même de neuf — parties, ayant chacune une destination spéciale (couvercle, salière, hongresque, tranchoir, écuelle[2]).

Un grand nombre de ces services d'accouchées ont trouvé un asile dans les collections publiques ou privées.

Au Musée du Louvre, une tasse (fabrique d'Urbin ; deuxième moitié du XVIe siècle), de forme hémisphérique aplatie, portée sur une tige, montre, à l'intérieur, trois femmes qui s'empressent autour d'un nouveau-né, et un Amour qui fait chauffer des langes devant une cheminée ; à l'extérieur, quatre Amours qui tiennent des foudres et qui voltigent au-dessus d'une zone de nuages. Sur le couvercle, on voyait probablement les Amours de Jupiter et de Sémélé. Le dessin est de l'école de Raphaël.

Un couvercle de coupe, également exposé au Louvre, contient, d'un côté, un lit abrité par des rideaux, et entouré d'instruments de musique disposés en trophées, de l'autre côté, des instruments analogues, traversés par une banderole sur laquelle est tracée l'inscription : « Pour la Madalena, femme de Bartolommeo, 1554. »

Sur d'autres coupes ou tasses du même musée, on voit : une femme s'évanouissant dans les bras de ses compagnes, une femme allaitant un enfant couché dans un berceau, une femme mettant le doigt dans l'œil d'un Amour, des femmes lavant un nouveau-né, etc., etc. (Fabrique d'Urbin, deuxième moitié du XVIe siècle)[3].

Une coupe d'accouchée exécutée à Urbin, dans l'atelier de Francesco Xanto, figure au musée Correr à Venise[4].

Particulièrement intéressants sont les sujets représentés sur le couvercle d'une tasse d'accouchée de l'ancienne collection Spitzer (n° 108 ; diamètre 0m,202 ; seconde moitié du XVIe siècle). Dans une chambre éclairée par une large fenêtre, on voit un jeune homme et une femme, assis l'un près de l'autre sur un siège pliant ; de la main gauche, le jeune homme prend une fleur que lui offre un jeune enfant placé dans un petit chariot. Sur le bord, des grotesques. Au revers, un Amour, debout sur des nuages, marchant vers la droite et tenant des branches de laurier.

Sur une autre tasse d'accouchée de la fin du XVIe siècle (ancienne collection Basilewski, n° 409, aujourd'hui au musée de Saint-Pétersbourg), on voit une femme, le dos couvert d'une draperie qu'elle relève sur le devant, marcher vers un Amour armé d'un arc et d'une flèche. Au revers, un Amour portant un petit moulin à vent en papier. Sur le couvercle, une femme assise à terre, un enfant couché dans un berceau, etc.

Que d'usages pieux, que de sentiments touchants fixés dans ces plateaux ou ces coupes si longtemps dédaignés !

[1] Ed. Milanesi, t. VII, p. 20-21.
[2] Piccolpasso, *l'Art du potier ;* trad. Popelin, p. 19.
[3] Darcel, *Notice des Faïences peintes italiennes*, p. 162, 244, 250-251.
[4] Molinier, *Venise*, p. 171-175 (avec gravures).

E. Müntz.

BIBLIOGRAPHIE

Versailles et les deux Trianons. Texte par Philippe Gille. Relevés et dessins par Marcel Lambert. — Tours, A. Mame et fils; in-folio. (Les trois premiers fascicules ont paru.)

Dire que Versailles est à la mode, pourrait laisser entendre qu'il ait jamais cessé de recevoir la foule des visiteurs cosmopolites, de captiver les amateurs de beau, d'avoir ses fervents très zélés : et nul ne voudrait l'admettre. Mais si le Palais, témoin du faste ou, pour employer le mot de Michelet, de la « mangerie effrénée » du Grand Roi, a pu inspirer aux écrivains une série d'ouvrages telle qu'il ne serait pas inutile d'en dresser la bibliographie, jamais, par contre, il ne fut célébré comme on le fait de nos jours.

Il y a quelques semaines à peine, nous annoncions le beau travail de M. Pierre de Nolhac, conservateur du musée de Versailles : aujourd'hui nous en avons un autre à signaler, dû à la collaboration de MM. Ph. Gille et Marcel Lambert — et publié par la maison Mame, c'est-à-dire réunissant le texte érudit, l'illustration précise et le luxe de l'édition.

Combien sont-ils aujourd'hui à connaître Versailles comme M. Philippe Gille ? Nul coin qui n'ait pour lui son histoire, nul motif dont il ne sache les détails, et l'on me dirait que « les trois marches de marbre rose » lui confièrent jadis leurs secrets, que je n'en serais point surpris. Introducteur précieux, guide irrésistible, de sa prose agile qui sait l'art de décrire sans ennuyer, il nous entraîne à travers l'ampleur des salles et la solennité des galeries, heureux de nous ouvrir toutes grandes les portes de son temple de prédilection.

Mais ce n'est pas le seul attrait de ce livre : M. Marcel Lambert, architecte du Palais, s'est chargé de tout ce qui concerne l'illustration : c'est en dire la précision, la fidélité, la nouveauté même.

On n'aura, pour s'en convaincre, qu'à ouvrir au hasard un des fascicules : sans doute on est charmé de retrouver les vues classiques : cour, chapelle, bassins, etc., mais ce qu'on apprécie surtout ce sont les détails menus, les petites merveilles perdues dans l'ensemble et que les auteurs ont descendues pour en faire des en-têtes, des culs-de-lampe, des lettres ornées, etc. Ici, c'est une serrure ouvragée, là un motif de grille, ailleurs une boiserie sculptée. A un écrivain aussi renseigné, il était difficile de trouver un commentateur aussi minutieux.

Il était difficile aussi de trouver un aussi somptueux metteur en œuvre : dans son

avertissement, la maison Mame avait annoncé qu'elle mettait à la disposition des auteurs « toutes les ressources de la typographie moderne » : elle a tenu parole : gravures sur bois, eaux-fortes et reproductions en couleurs sont encadrées dans un ensemble typographique irréprochable.

Un monument, selon M. Philippe Gille lui-même, doit, par son aspect, se présenter au visiteur et lui dire, dès l'abord : « Je suis un Palais, je suis un Temple, etc. » Cet ouvrage sur *Versailles et les Trianons* — un monument aussi — n'a garde de manquer à la règle : il parle à l'amateur et lui dit : « Je suis un Livre! »

La tristesse contemporaine, par M. H. Fierens-Gevaert (Paris, Alcan, 1899, in-12).

Notre collaborateur M. H. Fierens-Gevaert publie, dans la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine*, cet ouvrage qui touche, en plusieurs points, aux questions d'art. Un peu inquiet, à cause du titre, on prend le livre d'une main nonchalante, on l'ouvre avec appréhension ; puis les chapitres succèdent aux chapitres, et l'on songe à part soi, en le refermant, que l'ouvrage n'est point si triste que son titre pouvait le faire croire et le faire craindre.

L'auteur, il est vrai, n'est pas tendre pour l'heure présente et le tableau qu'il nous trace de la vie d'un artiste moderne — dans le chapitre *l'Individualisme dans les Arts* — n'est pas très réjouissant. Le grand artiste d'aujourd'hui est « fatalement un isolé »; sa vie n'est plus faite comme celle des Rubens et des Léonard de Vinci, « des jouissances publiques, des enivrements du triomphe ». Où sont les belles cours d'antan, avec leur cortège de nobles dames, de gentilshommes, de poètes et de peintres? De nos jours « les isolés, les maudits, nous ont seuls donné des frissons nouveaux ».

Tout cela est à lire pour ceux qui s'intéressent aux choses de l'art, de même que le chapitre où l'auteur étudie *Richard Wagner et le néo-spiritualisme*, d'une si grande élévation d'idées et d'une impartialité si scientifique.

Il n'entre pas dans notre cadre de pousser plus loin l'examen de ce livre qui fut écrit « pour permettre aux âmes indécises de s'orienter à travers nos philosophies contradictoires ». Nous n'avons indiqué que ce qui touche au domaine de l'art : ne manquons pas d'ajouter qu'en lisant la *Conclusion*, véritable cantique célébrant l'amour et la joie de vivre, on oublie vite les inquiétudes du début pour ne voir que les belles pages de la fin.

Et le souvenir vous revient de cette boutade du délicieux Henri Heine, qui pourrait servir d'épigraphe au livre de M. Fierens-Gevaert : « Je n'ai peint mon visage de si farouches couleurs que pour mieux effrayer mes ennemis dans la bataille. Au fond, je suis doux comme un agneau. Rassurez-vous donc et donnez-moi la main! »

Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle (1800-1895). — *Essai de Bibliographie*, par M. Louis Soullié (Paris, Soullié, in-8°).

Pour réunir les documents d'où il a tiré ce livre, M. Soullié a dû se livrer à des recherches considérables et remuer tout ce qui constitue les archives de l'art au XIXe siècle, aussi bien à l'étranger et dans les départements qu'à Paris.

Qu'on imagine, en effet, une liste par ordre alphabétique d'auteurs ou de collec-

tionneurs, de toutes les principales ventes de tableaux, d'objets d'art et de curiosité (il y en a 6.000 !), avec les dates et à l'occasion le nom des experts et l'indication des notices biographiques ornant les catalogues. Voici un exemple qui fera mieux saisir la forme dans laquelle est conçu l'ouvrage :

Rousseau (Théodore), 27-30 avril 1868. Vente de son atelier et collection particulière de tableaux modernes des principaux maîtres, gravures, livres, médailles, etc., avec notice biographique par Th. Silvestre.

L'auteur ne s'est pas contenté de ce travail énorme : il mentionne également les Expositions d'Artistes, ainsi :

J.-F. Millet (1887). Exposition des Œuvres de *F. Millet à l'École des Beaux-Arts*, avec une longue notice par P. Mantz, orné du portrait et d'un fac-similé autographe du maître.

Cela n'est pas sans intérêt, mais nuit un peu, à mon sens, à la bonne ordonnance du livre, en sortant du cadre que l'auteur s'était choisi : n'eût-on pas pu en faire un chapitre spécial ?

Mais qu'est cette menue critique, auprès des qualités de cet utile Catalogue dans lequel M. Soullié a pu découvrir, parmi les vendeurs anonymes, plus de 700 noms qui n'étaient point portés sur les catalogues ? Le regretté Georges Duplessis en fait apprécier toute l'importance lorsqu'il dit, dans sa préface :

« Ces feuillets distribués en grand nombre pour attirer l'attention du public sur les objets d'art, tableaux, dessins, curiosités, médailles ou estampes, soumis aux enchères, semblent être devenus complètement inutiles le jour où les œuvres qu'ils signalaient ont été dispersées aux quatre coins du monde : il n'en est rien ; ils méritent d'être conservés pour aider à écrire l'histoire de ces objets d'art qui changent continuellement de mains et que l'on ne saurait jamais retrouver si l'on n'avait pris soin quelque part de recueillir ces catalogues et de les classer dans un ordre méthodique qui permît de les retrouver aisément. »

M. Duplessis avait traité les ventes artistiques du XVIIe et du XVIIIe siècle : M. Soullié vient de nous donner, pour le XIXe, sa très complète bibliographie. Les amateurs ne s'en plaindront pas !

Histoire de l'architecture, par M. Auguste Choisy (Paris, Gauthier-Villars, 1899, 2 vol. gr. in-8°, avec 866 figures dessinées par l'auteur et gravées par M. J. Sulpis).

M. Choisy est l'auteur de *l'Art de bâtir chez les Romains*, devenu classique en quelque sorte, et de quelques autres savants ouvrages sur l'architecture ancienne : il était donc tout désigné pour nous donner ce livre qui pourrait s'intituler *l'Art de bâtir chez tous les peuples, depuis l'époque préhistorique jusqu'aux temps modernes*. Mais il ne s'est pas borné, comme on serait tenté de le croire, à faire seulement un examen minutieux et méthodique des procédés de construction, des formes, des proportions et de la décoration propres à l'architecture de chaque peuple — ce qui eût été déjà considérable — : il a joint aux chapitres techniques de remarquables aperçus historiques où il considère l'art de bâtir dans ses rapports avec les temps et les lieux, les besoins et les ressources des sociétés. Avec lui nous suivons la

filiation constante des formes qui s'engendrent les unes les autres, perfectionnées ou abâtardies, et le premier volume nous conduit ainsi jusqu'à la fin de l'époque romaine.

Le tome second, d'un intérêt pour nous plus grand encore, aborde l'architecture religieuse, militaire et civile en Occident : ici, nous sommes plus « chez nous », nous connaissons en grande partie les monuments que l'auteur étudie et nous nous y reportons à chaque instant par la pensée.

Cette comparaison nécessaire nous est rendue plus facile encore par l'auteur, qui, pour graver plus fortement dans l'esprit du lecteur ses théories et ses démonstrations, les a appuyées sur près de 1.000 gravures, exécutées par lui d'après les documents les plus sûrs. Il a disséqué chaque édifice pour nous le présenter sous plusieurs aspects, notamment en perspective axonométrique (c'est-à-dire obliquement), ce qui permet d'examiner sans peine l'ossature la plus compliquée.

En résumé, nous voici, grâce à M. Choisy, en possession d'un ouvrage d'ensemble aussi complet, semble-t-il, qu'on pouvait le donner, sur l'histoire de l'architecture.

Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux, précédé d'une étude sur leur conservation, par M. Charles Dalbon (Paris, May, 1898, in-8°).

De récentes discussions donnent un regain d'actualité à ce traité où l'auteur examine des questions assez controversées et qui n'avaient point été étudiées depuis l'ouvrage, aujourd'hui très rare, de M. Horsin-Déon, édité en 1851, *De la conservation et de la restauration des tableaux.*

Après avoir défini ce qu'est *l'art de la restauration* et avant de passer au détail des procédés techniques, l'auteur parle de *la conservation des tableaux*, de ce qui leur nuit, des précautions qu'ils exigent, des *maladies* dont ils souffrent (moisissures, craquelures, gerçures, raies du bois), et qui peuvent amener le propriétaire à des restaurations d'importance diverse.

Ces restaurations sont de quatre sortes : nettoyage, dévernissage, consolidation des peintures et restauration picturale. Nettement, méthodiquement, M. Dalbon passe en revue chacune d'elles, de la plus minime à la plus délicate ; il en détaille chaque phase, avec les règles à suivre pour mener à bonne fin l'opération, et l'on sent, tant tout cela est sûrement dit, le savoir du bon ouvrier qui met sa compétence à la portée des inexpérimentés.

Les pages sur *les vernis* et *les couleurs à employer* ne sont pas moins intéressantes que celles où l'auteur traite *de la retouche des tableaux des diverses écoles et des divers maîtres :* là, c'est le praticien qui parle ; ici, c'est l'artiste.

Le maladroit restaurateur, ressemble, peut-on dire, au mauvais ami dont parle La Fontaine : « Mieux vaudrait un sage ennemi. » Désormais, grâce au traité de M. Dalbon, non seulement les restaurateurs seront tous éclairés, mais les amateurs sauront comment soigner leurs collections, et quand ils devront donner leurs tableaux à restaurer, n'auront plus à craindre qu'on ne les leur rende plus malades encore qu'avant l'opération.

Émile Dacier.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le premier trimestre de 1899.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1898). Juillet-août. – André JOUBIN. Note sur le musée Impérial de Constantinople. — Stéphane GSELL. Le mausolée de Blad-Guitoun (fouilles de M. Viré). — CLERMONT-GANNEAU. Amphores à épigraphes grecques et jarre à épigraphe sémitique provenant d'un sépulcre phénicien. — CLERMONT-GANNEAU. Sur deux inscriptions funéraires de Palmyre.

Septembre-octobre. — CLERMONT-GANNEAU. L'inscription nabatéenne de Kanatha. — Un poids en plomb à légende grecque provenant de Syrie. — Fred.-Paul THIERS. L'inscription de Coligny (Ain). — CLERMONT-GANNEAU. Inscription araméenne de Cappadoce. — DE ROQUEFEUIL. Les ports de Carthage. — HEUZEY. Les fouilles de Perse et les travaux de M. J. de Morgan. — Michel CLERC. Inscription romaine découverte à Tarry-le-Rouet. — CLERMONT-GANNEAU. Inscription hébraïque et grecque relative à la limite de Gézer.

Novembre-décembre. — H. WALLON. La vie et les travaux de Th. L.-M. Eugène de Rozière. — DIEULAFOY. La statuaire polychrome en Espagne.

Académie des sciences morales et politiques (Comptes rendus des travaux). Janvier 1899. — G. PICOT. La vie et les travaux de Barthélemy-Saint-Hilaire. — Ch. LYON-CAEN. La propriété industrielle, artistique et littéraire.

Février. — Louis PASSY. La vie et les œuvres d'Abel Desjardins.

Ami des monuments. N° 69-70, XII, 5e et 6e parties. — Augé DE LASSUS. Les flèches de la Sainte-Chapelle de Paris. — Camille ENLART. Les monuments français de l'île de Chypre. — Dr E. BELUZE. La rue Beaubourg. — LEMIRE. Nécessité d'organiser la conservation des monuments des Kiams et des Annamites. — Procédé de moulage de Lottin de Laval. — Congrès de l'art public à Bruxelles. — J. GRANDVARLET. Nécessité de limiter les réclames autour des constructions en cours. — G. HOLBACH. De l'embellissement des villes. — Albert NAEF. Des signes à apposer sur les monuments restaurés. — Henri HYMANS. Nécessité du maintien de l'institution des concours de Rome. — Alfred CLUYSENAER. Des réformes dans l'organisation des académies et des écoles d'art. — Paul SAINTENOY. De l'enseignement de l'art. — Arthur VIERENDEL. Du choix des matériaux selon leur destination et leur situation. — J. de RUDDER. Du choix des matériaux. — La céramique de plein air. — J. GRANDVARLET. De la nécessité des dessins en perspective lors de la création des quartiers nouveaux. — Jules GRANDVARLET. De l'intervention des pouvoirs publics en matière d'art public. — Oscar LANDRIEN. De l'action des pouvoirs publics sur l'art public. — VAN YPERSEELE. L'art public au point de vue législatif. — Dr Jules FÉLIX. L'action des pouvoirs publics sur l'art public. — Pierre BOVEROULLE. De l'influence des pouvoirs publics sur l'aspect des villes. — Joseph TOMASETTI. L'art public au point de vue social. — Charles LUCAS. Des mesures à prendre en vue du développement esthétique des populations. — Jules SAUVENIÈRE. Néces-

sité de l'art dans l'éducation générale. — Louis SAUVAGEOT. Reconstitution du Jubé de l'abbaye de Fécamp (Seine-Inférieure). — Conservation et restauration des manuscrits. — Des principes qui président à la restauration des monuments du Caire (d'après les documents officiels). — RAVOISIÉ. La mosquée Mohammed-el-Haounary, à Oran (Algérie). — DEFRANCE. De la propriété des objets trouvés dans les fouilles faites à l'occasion des travaux parisiens. — Monuments de l'église Notre-Dame d'Eu. — Tombeau de Jehan d'Artois. — Louis SAUVAGEOT. Saint-Pierre de Montmartre à Paris. Projet de restauration de l'église. — Sauvegarde de la porte de Paris, à Monthléry. — Le vandalisme en France. — André ARNOULT. Le vandalisme à Chaumont. — CHARDIN. Le vandalisme au calvaire de Coetmen. — Charles CASATI DE CASATIS. Sur la première époque de l'art français. — Charles NORMAND. Un cadran solaire de 1674 à l'hôtel de Cluny. — M. VAN BERCHEM. L'origine de la croisée d'ogives au phare d'Alexandrie. — Attributs de la navigation sur l'arc d'Orange. — Louis POINSOT. Découverte d'une statue de saint Jean-Baptiste dans l'église de Rouvres.

Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais. — Félix HERBET. L'église Saint-Louis de Fontainebleau et son architecte. — Abbé JAROSSAY. L'abbaye de Ferrières en Gâtinais. — Alfred CHARRON. Sainte-Geneviève de Paris. — H. STEIN. Le pont de Samois.

Art et décoration. Janvier. — G. SOULIER. Le peintre décorateur Edme Couty. — W. RITTER. La céramique moderne de Meissen. — L. MAGNE. Les récents travaux de l'école Guérin (école normale d'enseignement du dessin).

Février. — Octave UZANNE. Couvertures illustrées de publications étrangères. — Gaston MIGEON. Le sculpteur américain Augustin Saint-Gaudens. — E. BELVILLE. La technique de la pyrogravure. — O. MAUS. Le monument du comte Frédéric de Mérode.

Mars. — G. SOULIER. Henri Sauvage. — E. MOLINIER. Le Castel Béranger.

Architecture. 7 janvier 1899. — Nos idées modernes à propos de l'aspect extérieur des monuments. — L'Opéra-Comique. — Le concours de la Société académique d'architecture de Lyon.

14 janvier. — Le monument à Charles Garnier. — L'art des jardins. — L'église de Saint-Michel-Chef-Chef. — Le cloître du monastère du Puy Saint-Front de Périgueux.

21 janvier. — Le nouvel Opéra-Comique. — La tapisserie de M. Gervex. — La construction et l'art oratoire.

28 janvier. — La critique du nouvel Opéra-Comique (*suite*). — La salle des Etats au Louvre.

11 février. — Le monument de Frédérick Lemaître. — Le dessin d'imitation. — L'école des Beaux-Arts.

25 février. — La nouvelle gare de Tours.

4 mars. — L'architecture de l'ancienne gare de Tours. — La basilique de Fourvières.

11 mars. — Le respect des œuvres d'autrefois concilié avec les œuvres de l'édilité moderne. — Les aspects pittoresques du boulevard Saint-Germain. — Les amants de la nature.

18 mars. — Les amants de la nature (*suite*).

25 mars. — La porte monumentale de M. Binet à l'Exposition de 1900.

Art décoratif. Décembre. — Les œuvres de Puvis de Chavannes, de Tiffany. — Les verres et vases de Val Saint-Lambert. — Vitraux allemands, anciens et modernes.

Janvier. — Les lauréats du concours de l'art décoratif : Jeu de cartes. — Les travaux des élèves de l'école Guérin. — Les dentelles polychromes de Félix Aubert.

Février. — Les lauréats du 2e concours. En-tête de papier à lettre. — Les sculptures de Rodin. — Les meubles de Van de Velde.

Mars. — Le sculpteur danois N. Hansen Jacobsen. — C.-H.-B. QUENNELL. Le mobilier anglais.

Bulletin du bibliophile. 15 mars. — Louis MORIN. Un atelier de peintre décorateur à Troyes : Les Savoye.

Bulletin de numismatique. Février-Mars. — Francis PÉROT. La trouvaille de Saint-Bonnet.

Bulletin trimestriel de Géographie et d'Archéologie de la province d'Oran. Fascicule 78 (juillet - décembre 1898). — A. CAGNAT. Marques inédites de poteries romaines.

Bulletin de la Société languedocienne de Géographie. — VIGIE. Les enceintes successives de la ville de Montpellier (*suite et fin*).

Bulletin critique. 25 janvier. — Gustave Clausse. Les monuments du christianisme au moyen âge : I. Basiliques et mosaïques chrétiennes. II. Les marbriers romains et le mobilier presbytéral (article de Pératé).

5 février. — J. Berger. Une école de peintres saxons de Thuringe au XIIIe siècle (critique de l'ouvrage de A. Hazeloff).

15 février. — Ed. Beaudoin. La sculpture florentine dans la première moitié du XVe siècle, d'après Marcel Reymond.

25 février. — André Baudrillart. Les études italiennes de A. Geffroy.

5 mars. — E. Beurlier. Le tome VII de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* de Perrot et Chipiez.

15 mars. — Al. Gayet. L'explication des ruines d'Antinoé (article de Philippe Virey).

Bulletin de la Société de Borda (Dax. Landes). 1898, 4e trimestre. — J. E. D. et G. C. L'Aquitaine historique et monumentale : Les anciens usages gascons. — E. Letailleur. Les âges de la pierre dans la moyenne Chalosse.

Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie. 1898. 1er et 2e trimestres. — F. Collombier. Monnaies trouvées dans le sol de la Picardie.

Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Provins. Janvier 1899. — L'église collégiale de Champeaux (*suite*).

Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France. 4e livraison 1898. — L. Delisle. Hugo episcopus Aprensis, un des fondateurs de la Sorbonne. — L.-G. Pellissier. Documents sur Pierre de Sacierges, évêque de Paris. — Paris jugé par un Dalmate en 1763. — De Caix de Saint-Aymour. Acquisition de la chapelle de Vic et de l'église Saint-Nicolas des Champs (16 septembre 1617). — Paul Pinson. Transformation de l'église de Notre-Dame de Versailles en Temple de la Raison. — 5e et 6e livraisons 1898. Bibliographie de l'*Histoire de Paris et de l'Ile-de-France* pour l'année 1897.

Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes. 3e et 4e trimestres 1898. — A. Dumas. La chapelle de Sauveterre. — E. Marchand et abbé Allemand. La Baume des Arnauds à l'époque gallo-romaine et pendant le haut moyen âge. — J. Roman. Portraits gravés intéressant les Hautes-Alpes.

Bulletin de la Société des études du Lot. X. 1899. 1er fascicule. — Léopold Barra. Rocamadour.

Bulletin de la Diana de Montbrison. — Vincent Durand. La voie antique de Lyon et Feurs à Clermont.

Bulletin de la Société archéologique du Vendômois. — Rabottin. Les pierres druidiques et les monuments de Landes en Vendôme. — R. de Saint-Venant. Les ruines du Grand-Bouchet. — Jules Brosset. Les orgues de l'abbaye de la Très-Sainte-Trinité à Vendôme.

Bulletin de la Société nivernaise des Lettres, Sciences et Arts. 1898. 4e fascicule. — Mgr Crosnier. La cathédrale de Nevers. — Adrien Bonvallet. Le château des Bordes. — D. H. Jacquinot et P. Usquin. La nécropole de Pougues-les-Eaux. Derniers temps de l'âge de bronze.

1899. 1er fascicule. — Massillon Rouvet. Introduction des faïences d'art à Nevers. — La cathédrale de Saint-Jérôme au VIIIe siècle.

Bulletin de la Société d'Archéologie de la Drôme. Janvier 1899. — Dom Hippolyte Dijons. L'abbaye de Saint-Antoine au XVIe siècle.

Bulletin monumental. 1899. N° 2. — V. Mortet. Etude archéologique sur l'église abbatiale Notre-Dame d'Alet (Aude). — L. Maitre. Une église carlovingienne à Saint-Philbert de Grandlieu.

Bulletin archéologique et historique de Tarn-et-Garonne. — J. Momméja. Le sculpteur Jean Tournier.

Chronique des arts. 7 janvier. — L'exposition de l'Art français en 1900. — Paul Bonnefon. Quelques documents nouveaux sur les Vernet.

14 janvier. — Julien Leclercq. L'exposition des femmes artistes. — L'exposition des peintres lithographes. — H. C. La National Gallery de Londres. — Fernand Engerand. Notes sur quelques tableaux de batailles exposés au Musée de Versailles. — Paul Bonnefon. Quelques documents nouveaux sur les Vernet (2e article).

21 janvier. — Julien Leclercq. Le peintre hollandais H.-W. Mesdag. — F. de Mély. La pose de la première pierre de la Sainte-Chapelle. — H. C. L'exposition Rembrandt à la Royal Academy de Londres.

28 janvier. — Julien LECLERCQ. L'exposition du Cercle artistique et littéraire. — Le legs Rothschild au British Museum. — Paul BONNEFON. Quelques documents nouveaux sur les Vernet (*suite et fin*).

4 février. — La nouvelle monnaie d'or. — J. LECLERCQ. L'exposition du don Hayem. — A. R. Quatorze œuvres inconnues de Gustave Moreau. — La G. D. B. A. Les peintures de Chasseriau à la Cour des Comptes sauvées de la destruction. — Un projet de collection monétaire universelle à l'exposition de 1900. — Camille BENOIT. Les Ecoles de peinture dites primitives dans les Pays-Bas (XVe et XVIe siècles). — C. B. Nouveaux portraits du XVIe siècle au Louvre. — Fernand ENGERAND. Notes sur quelques tableaux de batailles exposés au musée de Versailles (*suite*). — H. C. L'Exposition Burne Jones à la New Gallery.

11 février. — Camille BENOIT. Corneille de Lyon et les portraits des Cours royales de France au XVIe siècle.

18 février. — Le Pavillon de Flore annexé au Louvre.

4 mars. — F. D. Les peintres orientalistes. — Auguste Pointelin. — L'agrandissement et le remaniement du Louvre. — L'exposition rétrospective de l'art français en 1900.

18 mars. — Fernand ENGERAND. Notes sur quelques portraits royaux du musée de Versailles (*suite*).

25 mars. — L'agrandissement et le remaniement du Louvre. — L. DIMIER. Les impostures de Lenoir. I. Les Emaux prétendus du château de Madrid.

Construction moderne. 7 janvier. — Les halles d'Avignon. — Les musées de la ville de Paris. — Ch. LUCAS. L'hôtel Lepelletier Saint-Fargeau et sa bibliothèque historique.

14 et 21 janvier. — Alfredo MELANI. L'ancienne porte « Degli Stanga » au Louvre.

28 janvier. — Les transformations de Nuremberg.

4 février. — Le palais ducal de Venise en péril.

18 février. — P. PLANAT. La destruction du couvent de l'Assomption.

4 mars. — Les peintres orientalistes français. — L'Opéra-Comique. — Les palais des Beaux-arts à l'Exposition.

11 mars. — Le budget des Beaux-Arts. — L'église de l'Assomption.

18 mars. — Le presbytère du Teil. — Les amants de la nature.

25 mars. — La Cloaca Maxima. — La gare de Tours.

Correspondance archéologique et historique. — N° 61. MOMMÉJA. Ph. Tamizey de Larroque. — MAREUSE. La carte des chasses du roi.

Correspondant. 10 et 25 janvier. — H. GOURNAY. La monnaie d'argent en France. — La monnaie d'or.

10 février. — Pierre DE NOLHAC. Versailles.

Mars. — Le monument de Bossuet.

Estampe (l') et l'Affiche. 15 janvier. — Georges RIAT. L'imagerie hollandaise au XVIIe siècle. — Alphonse DE CALONNE. Les monnaies à la semeuse. — Th. DEVAULX. Les petites estampes mythologiques de Pierre Brebiette (1598-1650). — TRUDON DES ORMES. Un peintre-graveur parisien inconnu au XVIIe siècle : Hiérosme-Martin Trudon.

15 février. — Raymond BOUYER. Félix Buhot.

15 mars. — E. RAMIRE. L'illustrateur Louis Legrand. — E. MAINDRON. Les petites estampes du siècle dernier et de nos jours.

Estampe moderne (l'). Janvier. — Firmin BOUISSET. *Bouquetière*. — Ch. GUERIN. *Sirène*. — Henri GUINIER. *Nuit douce*. — F. GUIGUET. *La lampe*.

Figaro illustré. Février. — Arsène ALEXANDRE. — Puvis de Chavannes.

Fonderie typographique. Janvier. — Emile LECLERC. Steinlen.

Février. — Emile LECLERC. L'enlumineur Marcel Lenoir.

Gazette des Beaux-Arts. Janvier. — Ary RENAN. Gustave Moreau (1er article). — Herbert F. COOK. Les trésors de l'art italien en Angleterre ; II. l'Ecole milanaise. — BABELON. Les camées antiques de la Bibliothèque nationale. — Pierre GAUTHIER. Une lettre de Michel-Ange. — Marcel NICOLLE. Le musée archéologique de Lille. — R. M. L'Exposition des eaux-fortes de Frank Laing. — Maurice MAINDRON. Une page sur les arts décoratifs de l'Inde : la Céramique et les Emaux (2e et dernier article). — Charles SAUNIER. Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire et les reprises des alliés en 1815 (1er article).

Février. — Pierre DE NOLHAC. Les premiers

sculpteurs de Versailles. — BABELON. Les camées antiques de la Bibliothèque nationale. — Raymond BOUYER. Eugène Baudin. — Eugène MÜNTZ. Tolstoï et la mission sociale de l'art. — D. Le portrait supposé de César Borgia attribué à Raphaël. — Paul DUKAS. *Fidélio*. — Eugène MONTROSIER. Jean-Paul Laurens. — Charles SAUNIER. Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire et les reprises des alliés en 1815 (2e article).

Mars. — LECHAT. Quelques vues sur l'évolution de la sculpture grecque (1er article). — Ary RENAN. Gustave Moreau (2e article). — Alphonse ROSEROT. Nouvelles recherches sur le mausolée de Claude de Lorraine. — F. DE MÉLY. Le sculpteur portugais Boytaca et l'orfèvre italien Aquabove à Belem. — Eugène RODRIGUES. Un dessin de jeunesse d'Albert Durer pour la Sainte Famille au papillon. — Julien LECLERCQ. Alfred Sisley. — B. BERENSON. Un tableau de Jacopo de Barbary au musée de Vienne. — L. BÉNÉDITE. Les peintres orientalistes français. — H.-F. COOK. L'Exposition Rembrandt à Londres. — A. DE SOMOF. Les nouveaux Rembrandt et Adam Elsheimer à l'Ermitage impérial.

Gazette numismatique française. 1898. 4e livraison. — R. RICHEBÉ. C.-A. Serrure (1835-1890). — F. MAZEROLLE. Le Journal de la monnaie des médailles. — L.-O. Roty.

Humanité nouvelle. Janvier. — E. CAMMAERTS. L'Art et la Révolution, par Richard Wagner. — Louis DUMONT-WILDEN. L'Exposition Édouard Duyck à Bruxelles.

Février. — Léon HENNEBICQ. Une visite au sanctuaire d'Olympie.

7 mars. — L. DUMONT-WILDEN. — L'Exposition Xavier Mellery à Bruxelles.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux. 10 janvier. — Anatole Dauvergne, peintre et archéologue. — Les portraits de femmes célèbres ; Mme Helvetius. — Les catalogues du Louvre avant 1803.

20 janvier. — Emile TANDEL. Une singulière peinture au château de la Fapperie près d'Arlon. — Henry LAPAUZE. Ingres.

10 février. — Deux tableaux d'Oudry et de Desmartins reproduits par la gravure. — Un portrait de Couthon au physionotrace. — Un portrait du musée de Douai à déterminer.

20 février. — Le lutrin de l'abbaye de Signy. — Deux types de médailles antiques. — Portraits du Christ et de la Vierge. — Les maisons habitées par Ingres.

28 février. — Un tableau de Gleyre à retrouver. — Paul Dubois, peintre du XVIIe siècle. — Les sculpteurs de la marine.

10 mars. — Le peintre Raverat. — Tableaux de la galerie espagnole au Louvre. — Iconographie de Cervantes.

30 mars. — Les croquis de la bataille de Solferino, de Meissonier. — Un buste de Balzac, par Carrier-Belleuse. — Le peintre J.-G. Nay. — Le peintre J.-F. De Troy. — Un tableau de Claude le Lorrain à Toulouse. — Un original de Charlet à retrouver. — Le dessinateur Cyrano. — Iconographie du général Boulanger. — Le graveur Mellan. — Le double tournois de Guillaume-Robert de la Marck — L'hôtel d'Assezat, à Toulouse.

Journal de la Société d'archéologie lorraine (Nancy). — L. GERMAIN. L'abbaye de Gorze au XVIe siècle. — A. BENOIT. Un portrait de Jeanne d'Arc, du commencement du XVe siècle. — Ch. GUYOT. L'église d'Isches. — Le fondeur de cloches Jean Lambert. — La statue tombale de Cuite-Fève. — Le prétendu portrait de la princesse palatine au Musée historique lorrain. — Les sépultures des ducs de Lorraine au XVIe siècle. — Les bracelets en lignite trouvés dans les tumuli de Clayeures, en 1897. — L. GERMAIN. Tapisseries de Bruxelles et d'Anvers acquises en Lorraine au XVIIe siècle. — E. DUVERNOY. Le palais ducal de Nancy. — L. GERMAIN. Les deux cloches anciennes de Thiaucourt. — La cloche ancienne de Boucq.

Journal des Artistes. Janvier. — Jules BRETON. De la suprématie de l'Ecole française. — Abel LETULLE. Un illustrateur : Alfred Paris. — A. du PEYRAT. Les cathédrales gothiques.

8 janvier. — Eugène GUILLAUME. Barye (*suite*). — A. du PEYRAT. Les cathédrales gothiques (*suite*).

29 janvier. — Noé LEGRAND. Le sens décoratif.

3 février. — Gaston LESAULX. De l'idéalisme dans l'art décoratif.

12 février. — Eugène GUILLAUME. Barye (*suite*).

19 février. — A.-E. GUYON-VERAX. Besnard, Cazin, Monet, Sisley.

5 mars. — P.-E. MANGEAULT. Un portrait

de Puvis de Chavannes. — A.-E. Guyon-Verax. Les orientalistes.

12-19 mars. — Jules Breton. Journal d'un peintre. — Eugène Guillaume. Barye (*suite*).

26 mars. — Eugène Guillaume. Barye (*suite*). — Gaston Lesaulx. Les peintres de montagnes Nicolas Manoff.

Lorraine artiste (la). 17e année (1899). no 1. Mars. — L'art industriel au salon de Berlin en 1898. — Les verriers de Nancy. — Les impressionnistes français. — Tiffany. — George Jack, architecte et artiste décorateur. — La cristallerie du Val-Saint-Lambert (Belgique). — Une salle à manger russe. — Le cloisonné sur cuivre et le papier repoussé dans la décoration. — L'art en Lorraine (article d'Émile Hinzelin).

Magasin pittoresque. 15 février. — Robert Hénard. Malmaison.

Mois littéraire et pittoresque. Janvier. — E. Armand. Puvis de Chavannes.

Moniteur des arts. 3 février. — Louis David. Anquetin.

Mémoires de la Société académique de l'Oise. — L. Pichon. — Les lutrins.

Mémoires de l'Académie des belles-lettres et arts de Savoie 4e série, t. VIII, 1899. — Comte de Loches. Aix-les-Bains. Le château d'Aix. La collégiale Notre-Dame. L'Hospice des Pèlerins.

Mémoires de l'Académie de Vaucluse (1898, 4e livraison). — L.-H. Labande. Le peintre Joseph Siffrein-Duplessis et ses portraits de Franklin.

Mercure de France. Janvier. — A. Fontainas. L'exposition Rembrandt à Amsterdam.

Monde moderne. Janvier. — Jacques Baron. Oxford et ses monuments. — Léon Berthaux et Jules Adeline. Rouen et le pays de Corneille. — Paul Gsell. Holbein à Bâle.

Février. — Émile Bayard. Falguière. — Oct. Uzanne. Steinlen.

Mars. — Arsène Alexandre. Les vingt plus célèbres tableaux du Louvre.

Moniteur des Expositions. 1899. 1er à 15 janvier. — Max de Nansouty. La photographie des couleurs. — A. da Cunha. Les voûtes sans cintre du Petit-Palais.

16-31 janvier. — A. da Cunha. Le palais du génie civil. — Armand Silvestre. Le vitrail à l'Exposition.

1er-15 février. — A. da Cunha. Le pavillon de la Sibérie.

16-28 février. — Le Sidérostat géant de M. Deloncle. — A. da Cunha. Le pylône du pont Alexandre III.

1er-15 mars. — A. da Cunha. La transformation de la galerie des machines.

16-31 mars. — Charles Dutreuil. Le pont Alexandre III et l'esplanade des Invalides.

Nouvelle Revue internationale. 15 février. — Juan Valera. L'art et la morale.

Nouvelle Revue. 1er février. — A. de Pouvourville. Sèvres.

15 mars. — Albalat. Michelet artiste. — E. van Biema. L'art de l'affiche.

Œuvre d'art. 1er janvier. — Pierre Gusman. Les dernières fouilles de Pompéi. — Antony Valabrègue. Le livre d'heures de l'empereur Maximilien. — Pierre de Corlay. L'art dans le costume féminin contemporain. — P. Biers. La Lorraine artiste à Paris, M. Hamaux. — Paul Maryllis. Histoire de l'anatomie plastique. — M. Bengesco. Une note nouvelle dans l'art français contemporain. — E. del Monte. Les débuts de la Renaissance en France. — Jacques Boyer. L'art dans la science. — P. M. Le Dauphiné et les artistes dauphinois.

1er février. — Charles Simond. Une lettre inédite de Rubens. — Henri d'Almeras. L'hôtel de Sens. — E. del Monte. Une réplique inédite de la *Léda* de Léonard de Vinci. — M. Bengesco, M. Quentin de la Tour. — T. L. Le premier empire et l'organisation des musées dans les territoires annexés : les musées d'Amsterdam et de la Haye.

15 février-mars. — Louis Enault. L'exposition des beaux-arts à Monte-Carlo. — Gustave Saige. Notes sur l'histoire des arts dans la principauté de Monaco. — Marquis Viti-Mariani. Les épées d'honneur pontificales et les rois de Portugal au xvie siècle. — J. Chavigny. Les miniaturistes et enlumineurs de France.

15 mars. — Léonce Benedite. Le don Charles Hayem au musée du Luxembourg. — Paul Maryllis. Les peintres néerlandais au xixe

siècle. — Jacques Bainville. Une nouvelle biographie du Pinturrichio. — E. M. Un historien de l'art en Autriche, M. de Schlosser. — T. Z. Le premier empire et l'organisation des musées dans les territoires annexés (*suite et fin*). — G. Marietti. Les paysages de Léonard de Vinci. — Boyer d'Agen. Lettre de Rome.

Pays Poitevin. Décembre 1898. — Mgr X. Barbier de Montault. Le portail de la cathédrale de Poitiers.

Janvier. — Jean Mainguéneau. Les ruines de l'abbaye de Saint-Pierre de Maillezais.

Février. — Un ferronnier poitevin, M. Voisin. — Abbé Bleau. Un tableau votif des maîtres tailleurs de Poitiers au xvii[e] siècle.

Recueil d'archéologie orientale (publié par M. Clermont-Ganneau). T. III, livr. 6 à 9. — L'inscription nabatéenne de Kanatha (*suite*). — La Sébasté d'après une nouvelle inscription grecque. — Nouvelle inscription hébraïque et grecque relative à la limite de Gezer. — L'oiseau emblématique de Karak. — Les « berquids » ou réservoirs des croisés.

Revue archéologique. Janvier-février. E. Pottier. Nouvelles acquisitions du Louvre (1897). Département de la céramique antique. — J. de Morgan. Fouilles à Suse (1897-1898). — Stéphane Gsell. Les statues du temple de Mars Ultor à Rome. — E. Blochet. Les inscriptions turques de l'Orkan (*fin*). — Victor Berard. Opologie. — A. Martin. Exploration de la butte de Kernec en Zanguidic (Morbihan). — G. Katcheretz. Notes d'archéologie russe. Les ruines de Merv. — A. Vercoutre. Petits monuments gallo-romains inédits. — Salomon Reinach. Statuette de bronze du musée Sofia (Bulgarie, 2[e] série). — Salomon Reinach. Le buste de Cicéron à Apsley-House. — Jules Kieffer. Découvertes archéologiques faites dans le grand-duché de Luxembourg.

Revue d'Auvergne. Janvier-février. — Auguste Ehrhard. Grillparzer et Beethoven.

Revue historique et archéologique du Maine. 20 décembre 1898. — J. Chavannes. Initiales artistiques extraites des Chartes du Maine. — J. Chappée. Le carrelage de l'abbaye de Champagne (d'après les pavés retrouvés sur l'emplacement même du chœur de l'église de cette abbaye.)

Revue illustrée. 1[er] février. — Maurice Guillemot. Le peintre Jean Geoffroy.

Revue des questions héraldiques. 25 janvier. — Mgr Barbier de Montault. La banderole héraldique.

Revue de Saintonge et d'Aunis (Saintes). 1[er] mars. — Puits gallo-romains. — Tombes à Saint-Jean-de-Liversan.

Revue de l'art chrétien. 6[e] livraison. — Camille Enlart. Les tombeaux français de l'île de Chypre. — E. Lambin. La cathédrale de Soissons. — E. Roulin. Les œuvres d'art de l'abbaye de Silos. — L. Cloque. L'abbaye d'Aulne. — L. de Farcy. Un cor d'ivoire des xi[e] et xii[e] siècles (musée archéologique d'Angers). — J.-M. Ubgrall. Le retable en bois sculpté de Kerdévot (Finistère). — Gerspach Une grille en fer forgé du xvi[e] siècle à Riva di Trento (Autriche).

Revue blanche. 15 mars. — Théodore Duret. Lettres inédites de Manet et Sisley.

Revue bleue. 7 janvier. — Pierre Mille. Frédéric Chopin.

11 mars. — P. Monceaux. Monuments historiques de Tunis.

Revue pour les jeunes filles. 5 février. — C. Galbrun. La galerie d'Apollon au Louvre.

20 mars. — G. Servières. Emmanuel Chabrier et son œuvre.

Revue dauphinoise, 15 janvier. — A. Albert. Le statuaire Jean Marcellin.

Revue des Deux Mondes. 1[er] janvier. — E. Gebhart. Franco Sacchetti.

Revue encyclopédique. 28 janvier. — Octave Maus. L'art en Belgique.

25 février. — José-Ramon Melida. L'art en Espagne.

11 et 18 mars. — Raoul Deberdt. Les cartes à jouer dans le passé, dans le présent et dans l'avenir.

Revue générale. Janvier. — Arnold Goffin. Florence.

Revue populaire des beaux arts. 14 janvier. — L'œuvre d'Eugène Boudin. — Alphonse Germand. L'habitation des travailleurs au prochain siècle. — Raymond Bouyer. La vitrine de Rodin à l'exposition de la société internationale.

28 janvier. — Raymond BOUYER. Fantin-Latour.

25 février. — Pascal FORTHUNY. La décoration du foyer moderne.

18 mars. — Raymond BOUYER. Le don Hayem au Luxembourg.

Revue des Revues. 1er janvier. — J. ROUX. L'art de l'affiche.

Revue internationale de musique. Janvier. — Chev. J. de CASEMBROOT. L'anti-wagnérisme du comte Tolstoï. — E. DE MENIL. *Fidelio.* — H. KLING. L'abbé Vogler. — Eugène de FEUQUIÈRE. Meyerbeer à Spa.

Février. — H. DE CURZON. Les grands succès de l'Opéra. — F. DE MENIL. Josquin de Prés. un manuscrit du XVe siècle. — Chevalier de CASEMBOORT. L'ouverture des Francs-Juges. — Charles JOLY. Les grands concerts.

Revue des Beaux-Arts et des Lettres. Janvier. Le sculpteur Rodin.

15 janvier. — Les peintres lithographes.

Février. — Paul MATOUT. Le sculpteur belge Jef. Lambeaux.

15 février. — Jean DOLENT. Les menuiseries du peintre François Guignet.

1er mars. — G. DEMOINVILLE. Le legs C. Hayem au Luxembourg.

15 mars. — E. DEMOLDER. Un nouveau Breughel belge James Ensor. — G. DERYS. Félicien Rops intime.

Revue des arts décoratifs. Nouvelle série no 1. Janvier. — V. CHAMPIER. Le Castel Béranger. — DEVARENNE. La décoration des escaliers de l'Hôtel de Ville et du nouvel Opéra-Comique, par Luc-Olivier Merson. — A. VALABRÈGUE. L'École d'art industriel de Pforzheim : le travail des bijoux.

Février. — Joseph BALMONT. Champs-Élysées. Palais. — Gustave DEBRIÉ. Les animaux dans la décoration : le cheval. — Antony VALABRÈGUE. La Bijouterie de Pforzheim.

Mars. — Louis de MEURVILLE. Gustave Moreau au Luxembourg. — Le don de M. Hayem. — Gustave GEFFROY. Le Musée du soir. — Gustave DEBRIE. Les animaux dans la décoration : le cheval (*suite*). — Jacques SORRÈZE. Le nouveau palais grand-ducal à Darmstadt.

Revue numismatique. 3e et 4e trimestres. — E. BABELON. La collection Waddington au Cabinet des médailles. — A. DIEUDONNÉ. Monnaies romaines récemment acquises par le Cabinet des médailles. — Dr J. ROUVIER. Les monnaies au concours de Béryte.

Revue critique d'histoire et de littérature. 25 janvier. — MITIUS. Une peinture de la catacombe de Priscille.

6 février. — R. CAGNAT. Les inscriptions romaines de Wurtemberg. — Paul LEJAY. Le Musée Hunter de Glasgow. — J.-B. CHABRY. Le mémoire de M. Dieulafoy sur le Château-Gaillard et l'architecture militaire au XIIIe siècle.

27 février. — Salomon REINACH. La nouvelle édition des monuments antiques de Wernicke.

13 mars. — Aug. AUDOLLENT. Timgad.

20 mars. — Salomon REINACH. Le tome VII de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, de Perrot et Chipiez. — J. KONT. Les études sur l'histoire de l'art en Hongrie : Charles Marko et la peinture du paysage.

27 mars. — Salomon REINACH. Les erreurs de M. Furtwaengler (à propos de la tête archaïque en marbre du musée de Berlin et de son livre sur les terres cuites fausses).

Revue d'histoire et de littérature religieuses. No 6. — A. LOISY. Le sanctuaire de Baal Peor.

Revue internationale des Expositions. 16 janvier. — Henri BERAL. La porte monumentale de l'Exposition de 1900. — Gustave SCHNEIDER. Eugène Boudin. — Giulio CAROTTI. La peinture et la sculpture à l'Exposition de Turin.

Revue savoisienne. 1898 (dernier fascicule). Le ROUX et MARTEAUX. Les sépultures burgondes. Le mobilier funéraire.

Revue des traditions populaires. — Paul SÉBILLOT. L'imagerie populaire. — LIONEL BONNEMÈRE. — Le blason populaire de l'Anjou.

Université catholique. 15 février. — Abbé BOUSSOLLE. Fra Angelico et le mysticisme chrétien.

Le Gérant : H. GOUIN.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LA SIBYLLE SAMBETH
DE BRUGES

I



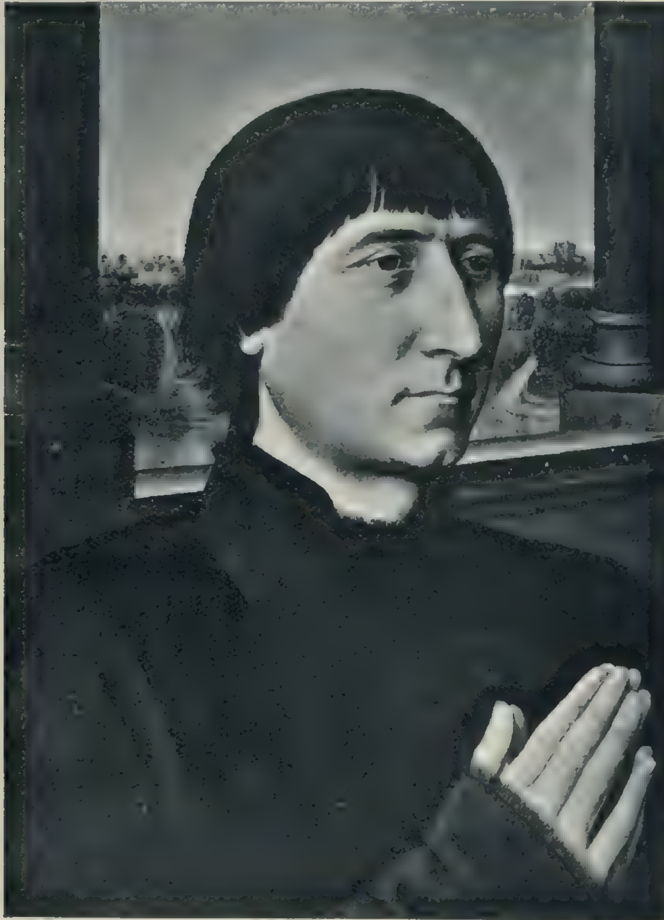
ANS Bruges-la-Morte, où tout est de calme, de sérénité, de piété très douce, le portrait de la Sibylle Sambeth est à son lieu obligé. C'est, comme on le voit, une très jeune femme, plus jeune et avec un peu plus d'ingénuité encore que ne lui a gardé la traduction pourtant sincère et aimable de M. Crauck. Sous son voile, qui laisse à nos impressions modernes une sensation de béguinage, son large ruban de fille vouée, son corsage sombre et montant haut, nous dirions une nonne. Cependant elle porte aux doigts trop d'anneaux riches, au col une chaîne trop brillante pour qu'on persiste à juger ainsi. Rapprochée d'autres portraits mondains de son époque, de femmes de bourgmestres, ou d'opulents bourgeois de la ville béate, la personne que voilà se compare et s'associe. Ce qu'on lui voit sur la tête n'est point le voile recueilli des religieuses, mais le hennin diminué que les Françaises du règne de Louis XI exagéraient en pointe, et que, dès le temps du portrait, 1480, elles ne portaient déjà plus guère. La petite provinciale

flamande est donc ainsi surprise en sa persistance d'atours surannés, car de Paris à Bruges, toutes intentions de coquetterie d'ailleurs concordantes, c'est bien vingt ans de retard à noter. Où Paris papillonne, cherche l'inédit et transforme incessamment ses parures, Bruges s'attarde et s'endort.

L'œuvre est de Hans Memling, le mystérieux et grand poète qui, pour ces pays du Nord et ces temps lointains, reste l'incomparable. Longtemps la jeune fille au voile est demeurée à l'hospice Saint-Julien de Bruges, en quelque parloir discret, respectée et saluée probablement comme l'une des bienfaitrices de la maison. Peu à peu, son nom vrai s'était oublié, la légende s'était formée à son sujet, et l'on avait adopté l'étrange mention inscrite à droite de sa figure sur une planchette : *Sibylla Sambetha quæ et Persica.* Sibylle Sambeth, aussi dite Persique. Après quels changements survenus, sans nul fracas, passa-t-elle à l'hôpital Saint-Jean où elle est encore, où elle tient compagnie à la châsse de sainte Ursule? Je ne le sais, et le sait-on? Tout ce qu'on a pu dire, c'est qu'étant de même matière, à peu près de même date, et surtout de toutes pareilles dimensions que les portraits de Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges et de sa femme Barbe de Vlaenderberghe aujourd'hui conservés au musée de Bruxelles, on supposa la Sibylle fille de ces bonnes gens sans histoire. L'opinion semble hasardée ; il n'y a guère lieu de supposer que Barbe Moreel, encore très jeune dans son effigie, puisse être mère de cette fille de vingt ans. Chose plus troublante, ni Guillaume Moreel dont le chanfrein busqué est fort caractérisé, ni Barbe dont au contraire le profil se redresse à la Roxelane, ne sauraient avoir donné à leur enfant ce paisible et calme visage de nonnain, ce nez droit et gros, cette bouche grave. Certes, ce sont là des constatations dont il faut se garder de pousser les conséquences. En tous cas, la Sibylle Sambeth est une jeune fille, car pour l'avoir ainsi baptisée allégoriquement, Memling avait des raisons littéraires que nous allons dire.

Outre l'inscription supérieure de la planchette, le bas du cadre en porte une autre, contemporaine de la peinture, et que la gravure de M. Crauck a un peu mangée, mais qui est le complément essentiel de celle d'en haut. Dans l'intention de Memling, toute de poésie et de foi sincère, comme toujours, la jeune fille représentée devait affirmer son état, sans toutefois se nommer expressément, puisque tout le monde la devait connaître à Bruges. Pour y arriver, l'artiste n'avait eu aucune peine, l'idée était courante alors ; en assi-

milant son modèle à l'une des douze Sibylles légendaires, la Sibylle Persique, la première de toutes, implicitement on la disait une vierge, « une fille à marier », car suivant l'opinion reçue alors, si les Sibylles antiques avaient en



GUILLAUME MOREEL, BOURGMESTRE DE BRUGES
Par MEMLING (Musée de Bruxelles).

elles le don de prophétie, elles le devaient à leur virginité. C'eût été à la fois trahir la bonne foi du spectateur, et faire injure à l'original du portrait, que de lui appliquer faussement l'allégorie classique. Il faut connaître Hans Memling, savoir ce qui dans ce talent rigoureux se logeait d'idéal et de sincérité austère, pour ne pas douter de son intention. La Sibylle Sambeth est

bien une fille : si elle est née du couple Moreel, elle ne ressemble ni à son père ni à sa mère, voilà tout.

Pour revenir aux inscriptions dont je parlais, Memling a écrit exactement ceci sur la planchette d'en haut :

Sibylla Sambetha quæ et Persica an. ante Christ. nat. **2040.**

« La Sibylle Sambeth, dite aussi Sibylle Persique, qui vivait l'an 2040 avant la naissance du Christ. »

Et sur la partie inférieure du cadre, dans des banderoles il a mis :

Ecce bestiam conculcaberis, gignetur dominus in orbem terrarum, et gremium virginis erit salus gentium, invisibile verbum palpabile.

« Tu fouleras la bête aux pieds, un maître sera engendré pour l'univers entier ; le sein d'une vierge sera le salut du monde ; alors le verbe invisible apparaîtra. »

Memling a donc poursuivi son thème poétique ; il inscrit, en l'honneur de la vierge candidement posée devant lui, un verset officiel des prophéties attribuées à la Sibylle Persique. Ce texte est alors répandu sous des versions différentes, en Italie, en France, aux Allemagnes. De vieux moines en ont autrefois établi les fables à perpétuité ; de siècle en siècle elles se sont répétées, fortifiées et grossies. Comme Virgile, en torturant un peu les phrases, les Sibylles ont annoncé la venue de Jésus-Christ. Au temps de Memling ces jeux d'écolâtres sont devenus mots d'évangile ; c'est depuis assez peu cependant qu'on leur accorde l'honneur suprême de la figuration dessinée ou gravée, grâce aux maîtres d'Italie.

On donnait déjà une hiérarchie à ces saintes païennes ; la Sibylle Persique tenait le premier rang sur les autres ; sa généalogie s'établissait strictement. Elle était née au pays des Hébreux ou des Chaldéens ; son père eût été Bérose et sa mère Erymanthe. Le nom qu'on lui avait d'abord reconnu était Sambeth, plus tard elle avait été dite Persique, à cause de la mer près de laquelle habitaient ses parents[1].

Il avait fallu aux maîtres italiens toutes ces considérations à la fois roma-

[1] *Conf. Sibyllarum duodecim oracula ex antiquo libro, latine per Joannem Auratum poetam et interpretem regium et gallice per Claud. Binetum edita* avec les figures desdites Sibylles pourtraictees au vif et tirées des vieux exemplaires par Jean Rabel 1586. Ce livre de Jean Dorat et de Claude Binet est dédié à Louise de Lorraine, reine de France. Il montre la persistance de cette littérature. Dans le livre de Rabel la Sibylle Persique n'a plus le hennin, celui-ci est conservé cependant à la Sibylle Cimmérienne, qui paraît arrangée d'après la Sibylle Persique de Baldini.



PORTRAIT DE FEMME

Hôpital Saint-Jean à Bruges

nesques et pédantes pour les entraîner à la traduction populaire de ces légendes ; dès le xivᵉ siècle, celles-ci avaient pénétré le menu peuple entre la religion égoïste vouée à saint Christophe, et l'apeurement causé par les peines de l'enfer. Les plus éclairés en goûtaient le charme nuageux et indécis. Le mythe des Sibylles était donc pour ces époques tourmentées comme un temps d'arrêt entre leurs soucis, et toutes proportions gardées, il se pourrait comparer au jeu des Emblèmes dans le xviᵉ siècle, aux bergerades de d'Urfé sous Louis XIII, au romantisme de naguère chez nous, c'est-à-dire au snobisme éternellement réapparu, dans lequel toute une génération cherche un repos sentimental et l'oubli de ses misères. Dès avant Memling, les Flamands ou les Allemands avaient montré des Sibylles, témoin l'étourdissant graveur anonyme dit le Maître de 1466, faute de mieux, qui dans une planche célèbre avait mis en présence l'empereur Auguste et l'une des douze prophétesses. Seulement dans cette estampe introuvable, la Sibylle n'est point à la mode féminine de 1480, elle n'a ni le hennin pointu ni les voiles, mais un reste des truffauds d'Isabeau de Bavière arrangés en toque.

Pour trouver une Sibylle en hennin, en coiffe pointue comme celle de notre jeune fille, il faut recourir à Baccio Baldini, graveur italien du milieu du xvᵉ siècle, et celle qu'il donne sous le nom de Sibylle Persique, encore qu'antérieure de trente ans au moins au modèle de Memling, est pareillement chaperonnée d'un couvre-chef en cône, et voilée de gazes flottantes. L'Italie est, elle aussi, en avance de coquetterie et de luxe sur les Flandres et l'Allemagne; il n'est donc point très étonnant que l'estampe de Baldini, exactement contemporaine de celle du maître de 1466, montre pour la même figure des costumes si différents. Quant à Hans Memling, qui n'était point né à Bruges, nous le dirons, qui peut-être avait visité l'Italie, et qui même sans avoir fait le voyage, pouvait posséder l'estampe de Baldini, trouvant son modèle de 1480 fort semblable à l'image du maître italien, il le posa de même, l'arrangea et, emporté par les littératures à la mode, la sacra Sibylle Persique, puisque aussi bien elle avait moralement tous les droits de l'être.

Pourtant l'inscription de l'estampe de Baldini n'est point identique à celle qu'avait adoptée Memling, elle s'en rapproche par le sens, les mots varient : *Ecce filius dei belluam equitans, dominus universi cujus quias* (sic) *gentium salutis in virgine erit, et fiet nobis hoc verbum palpabile.* La version de Memling ne se rencontre semblable que sur la figure d'une Sibylle Persique,

représentée debout, et gravée sur bois dans le *Tractatus solemnis et utilis* de Philippe de Sicile [1]. Encore le *verbum palpabile* est-il passé ; la banderole qui porte l'inscription se trouvant trop courte, on omit la fin de la prophétie.

Ce sont là bien des réflexions oiseuses en face d'une œuvre à ce point définitive et puissante ; peut-être n'était-il point inutile cependant d'assigner à la Sibylle Sambeth la cause vraie de ses inscriptions mystérieuses. Pour ce portrait, Memling a subi les influences extérieures, il a obéi à une mode, à un raffinement alors goûté. Et par ce qui précède, nous savons du moins que la jeune femme présentée par lui n'est pas, comme on l'a dit, une nommée Sibylle Sambeth, mais une « jeune fille à marier », pour dire le langage français d'alors, une « damoiselle », point du tout une béguine ni une religieuse conventuelle. Dans son livre ingénieux et savant sur Memling, M. Wauters penche vers l'hypothèse d'une fille de Guillaume Moreel et de Barbe de Vlaenderberghe ; j'ai dit, et on peut s'en convaincre ici, en rapprochant la mère de la fille supposée, combien cette opinion semble hasardeuse. Au fond il importe peu, c'est là un chef-d'œuvre, et ceci on ne le discute point.

II

A la date du portrait, soit 1480, Hans Memling a donné déjà plusieurs œuvres datées. L'une a même dix-huit ans d'existence, ayant été peinte en 1462, c'est l'homme au bonnet haut de forme et aux cheveux frisés conservé à la National Gallery de Londres. Un autre panneau, la *Vierge aux donateurs*, est de 1472, il est à la galerie Lichtenstein à Vienne. Un *Jugement dernier* de la même année est à Dantzig ; confié à un bateau qui le devait conduire à son acheteur, il fut capturé par un pirate très pieux et fort amateur qui en fit hommage à une église de Dantzig où il est encore. En 1477 Memling a peint pour Charles le Téméraire un autel portatif, l'*Adoration des Mages*, où l'on a cru reconnaître dans le principal personnage le duc de Bourgogne lui-même, un duc du XVe siècle à moustaches ! Celui-ci est au Prado à Madrid. A Turin sont les *Sept douleurs de la Vierge*, aussi de 1477, à Bruges un *Mariage mys-*

[1] Ce livre très rare est au département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale sous la cote D. 6144. Voir le cul-de-lampe qui termine cet article.

tique de 1479, où, sous les traits de sainte Catherine, on retrouve une très grande dame d'alors, quelque princesse sans doute, laquelle sera par ailleurs une Madeleine et une autre sainte Catherine.



BARBE VAN VLAENDERBERGHE, FEMME DE GUILLAUME MOREEL
Par MEMLING (Musée de Bruxelles).

Au temps où il peignait la Sibylle Sambeth, Hans Memling était définitivement fixé à Bruges; on l'y voit prendre un apprenti comme pourrait faire un ébéniste ou un maçon; il aura acheté des maisons, se sera marié, et aura installé les siens. Tant de génie qu'il ait pourtant, le peintre Hans n'est point un personnage puissant, on le tient pour un de ces amuseurs publics, choyés

au prorata du plaisir qu'ils procurent, mais dans ce milieu riche, aux yeux des gens de négoce, son métier a de l'incertitude et trop de précaire. Ceci explique comment jusqu'aux récents travaux de M. Wauters on a discuté sur son nom, sur ses origines, sur son existence même.

Rival par là de Baccio Baldini, on doutait qu'il eût réellement vécu ; ce prénom de Hans donné à un Flamand était jugé extraordinaire, on imaginait volontiers que pour Memling, comme pour Homère, le pseudonyme consacré dissimulait plusieurs artistes. N'avait-on point attribué à Antonello de Messine la splendide effigie du graveur des sceaux de Charles le Téméraire, Nicolas Spinelli? A Jean van Eyck, à Bouts, à Marmion, à Maître Rogier tant d'autres œuvres? M. Wauters a prouvé que Memling avait bien et dûment été, que bien mieux il *signait* ses tableaux à la façon des gens de son temps, Bouts avec le château de Louvain, Bles avec une chouette, Lucas Cranach avec un dragon ailé, d'autres avec une navette, une ratière, un caducée. Memling, si la scène le permettait, s'il avait loisir d'étendre son horizon, plaçait invariablement ici ou là un tout petit cheval blanc, bien lointain, visible pourtant. Ce cheval blanc est dans le portrait de Nicolas Spinelli, il est en vingt autres places ; il a permis des restitutions nombreuses au maître de Bruges. Ce devait être son cheval à lui, celui dont tout artiste du moyen âge se servait en ses déplacements [1].

Grâce à la mention de sa mort copiée par un annaliste dans le journal d'un notaire de Bruges, Romboudt de Doppen, on sut que Memling était une réalité, qu'il était mort le 21 avril 1494, et qu'on l'avait inhumé à Saint-Gilles. Cette mention le disait originaire du pays de Mayence, d'où le prénom de Hans s'expliquait sans nulle difficulté.

Toutes ces choses sont très savamment commentées et déduites par M. Wauters dans son livre. Il montre que la forme Memling définitivement consacrée est une déformation de Mömlingen, village encore existant, et où le peintre était né. Ce serait donc Hans von Mömlingen qu'il faudrait dire ou tout simplement Hans de Memling. Partant de cette constatation formelle d'origine, nous en arrivons bien mieux à comprendre comment, à trente ou quarante ans de distance, des portraits comme ceux de Moreel, de Martin de Nieuwenhove ou de la Sibylle Sambeth présagent un Hans Holbein. De

[1] M. Georges Diot me signale le même petit cheval blanc dans un tableau, indiscutablement italien, attribué à Rafaëllino del Garbo. Serait-ce une signature de confrérie ?



La Sibylle persique
Estampe originale de Baccio Baldini.

proche en proche, la tradition s'était implantée, qui de Memling était passée aux Bourdichon, aux Perréal de France, par ceux-ci aux Clouet, et qui avait impressionné Hans Holbein, nourri des mêmes principes à Bâle. Il est curieux de le constater, cette pose un peu morne et endormie de la Sibylle

Sambeth, avec ses deux mains appuyées au rebord d'une fenêtre imaginaire, Holbein l'empruntera souvent, et chez Jean Clouet, peintre officiel du roi de France, elle sera constante. Par Jean Clouet la pose des mains passera chez nous à son fils François, comme une bonne recette d'art; celui-ci l'a donnée à Louis de Nevers dans une peinture aujourd'hui à Bergame, à Marguerite de Valois dans une exquise aquarelle de Chantilly, à Elisabeth d'Autriche dans le panneau du salon carré au Louvre. En vérité les Mayençais du xve siècle avaient été des innovateurs et des précurseurs sans rivaux en toutes choses. A Mayence on avait eu Gutenberg; du même coin de terre, au même moment Memling était parti pour Bruges; et celui-ci avait mis sur les extravagances et les rudesses un peu gothiques de l'école bourguignonne, un je ne sais quoi de rassis, de tendre et de contemplatif dont la Sibylle Sambeth ici représentée est l'expression complète, peut-être le chef-d'œuvre.

Henri BOUCHOT.





LES SALONS DE 1899[1]

LA PEINTURE

II



L'attentive, la longue étude des deux salons durant trois semaines, a confirmé les sympathies que la première impression avait esquissées; je ne puis les exprimer toutes : au moins sont-elles assez nombreuses pour que j'évite le dégoût et l'ennui de formuler les vérités moins agréables. Parler de ce qui plaît, de ce qui montre un sentiment original, un effort vers le mieux et l'avenir, voilà, je pense, la vraie tâche et la plus féconde.

Ces deux Expositions jumelles — jumelles comme les Frères Ennemis, — exhibent, chaque année plus nombreuse, la horde des imitateurs. Il y a deux sortes d'imitateurs, en art, comme, hélas ! en littérature : les premiers, qui sont des niais, sont les imitateurs d'autrui ; les autres, qui sont des habiles, sont

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 mai 1899, t. V, p. 393.

les imitateurs d'eux-mêmes. Le succès de Pierre ou de Paul fait éclore les Paul et les Pierre, comme une pluie d'orage les champignons nuisibles. Mais il arrive aussi que Paul et Pierre, artistes hier, ayant décroché la couronne de la renommée, trouvent bon désormais de se recopier sans vergogne, et fondent un commerce plus ou moins prospère de leurs propres copies. Qu'ils vendent en paix ; mais si pompeuse que soit leur enseigne, l'écrivain libre a le devoir et le droit d'en détourner les yeux.

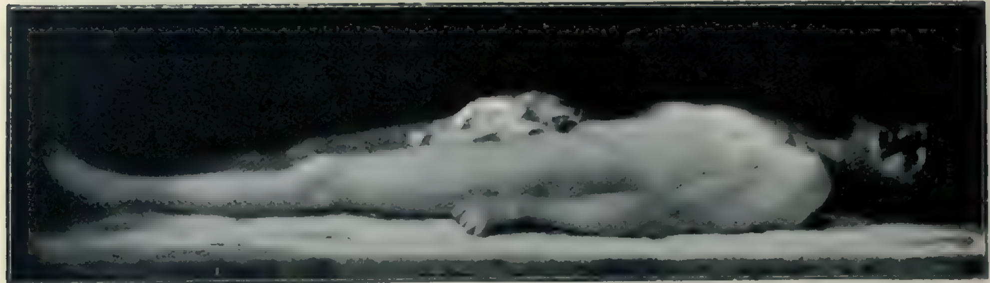
Plusieurs grands ouvrages de décoration font honneur aux peintres, cette année, et contiennent les preuves d'un mérite toujours croissant chez des maîtres habiles aux vastes spectacles.

C'est ainsi que M. Roll, à côté de deux portraits où se marque son profond souci de la vie moderne, a donné, dans la pose de la première pierre du pont Alexandre-III, la meilleure de ses vastes peintures. Je dis : peinture, bien que le livret porte : peinture et sculpture. Le cadre est, en effet, d'un goût laborieux, et un peu bien tudesque. Mais la scène peinte est du plus puissant caractère. Je suis d'autant plus libre pour l'avouer, que j'abordais l'œuvre avec le souvenir d'une autre grande scène, qui m'avait laissé moins content : c'était, vous vous en souvenez, une apothéose où divers Présidents figuraient, où des magistrats s'élançaient vers le chef de l'Exécutif, avec une impérieuse allégresse. Combien ceci est différent! non que le sujet plaise davantage, et que m'importe plus ou moins ce souvenir d'un beau rêve officiel? Mais la peinture est si noble et si savoureuse ; une si fluide lumière enveloppe la théorie des jeunes filles parisiennes s'inclinant devant l'impératrice! Il y a là, dans les justes proportions, la vie élégante et le style moderne, aussi parfait dans une pareille composition, faite de synthèse et de vérité, qu'il l'est dans les décorations illustres des Vénitiens et des Espagnols. Le peintre a placé la moitié de son profil dans l'angle droit de la toile, comme s'il voulait nous faire assister à ce miracle perpétuel de l'art : une vision d'une minute qui vient se fixer à jamais dans la rétine d'un artiste, qui la peindra, qui l'écrira demain, dans un an, dans dix ans. Et cependant, il n'avait point vu ce spectacle. Son vigoureux talent a su le créer à nouveau, d'après le croquis enlevé sur place, par un ami.

Il y a loin, en apparence, de la scène contemporaine que M. Roll a représentée, aux personnages historiques de M. Boutet de Monvel. Cette *Jeanne*



Souvenir commémoratif de la pose de la première pierre du pont Alexandre-III
Tableau et cadre sculpté par Roll.



ÉTUDE

Tableau de Henner.

d'Arc à Chinon, destinée à la basilique de Domrémy, surprend d'abord et attire par ses chatoîments d'imagerie ancienne, par la gaufrure et les teintes fortes des costumes, par l'attitude compassée des figurants. Et peu à peu, les têtes peintes avec ces teintes plates et neutres que l'artiste aima toujours, les visages d'un coloris discret et volontairement sobre, ressortent sur les brocarts et sur les orfrois, effacent les dorures, font oublier le menu-vair et l'écarlate, il n'y a plus qu'une assemblée de graves figures, infiniment expressives, attachantes par leur variété : depuis Hans Holbein, que j'évoque sans crainte de parler trop haut, on n'a jamais plus sûrement trouvé le secret de dire beaucoup sans paraître faire le moindre effort. Ces êtres chamarrés ont des têtes sobres et fines, et leur déguisement, pareil aux vêtements des contes bleus, n'empêche pas de reconnaître parmi leur foule chatoyante nos pâles visages modernes, faits de nerfs, de sensations et de lassitudes. Il y a, j'en suis bien certain, des portraits dans ces hommes et ces femmes, qui ont tous de si petits yeux, peut-être pour laisser tout seuls, au centre, les yeux extatiques, les larges yeux de Jeanne d'Arc; et ces portraits, il n'y a pas une seule de leurs lignes qui ne soit un signe et une joie pour nos yeux.

Une aventure moins heureuse est celle de M. Albert Besnard ; les fresques de l'École de pharmacie, œuvre sans égale à Paris, sans parler de tous ses portraits qui nous ravissent depuis quinze années, peintures ou pastels, et l'année dernière encore, cette éblouissante comédienne, aussi puissante qu'un Chéret et spirituelle comme un Watteau, toute cette gerbe du peintre ne nous préparait pas à la déception de cette année ; et M. Besnard, qui n'a pas d'enthousiasmes plus anciens et plus fervents que le mien, malgré qu'il en ait fait naître beaucoup, me pardonnera si j'ose lui dire qu'il a beaucoup

mieux à faire que de devenir le Bœcklin français. Les riches financiers cosmopolites l'en loueraient peut-être. Les artistes de France ne s'en consoleraient point.



TOULOUSE CONTRE MONTFORT
Tableau de Jean Paul LAURENS.

Je n'hésiterai nullement à placer entre les quelques œuvres décoratives qui sont dignes d'être retenues, la « Frise destinée à la décoration du théâtre des Bonshommes Guillaume ». Pas plus que je n'aurais, au temps du romantisme, barguigné le moins du monde pour célébrer, après Eugène Delacroix, ou

Chassériau, Honoré Daumier ou Dantan, le Dantan du Musée-Dantan. Au point de vue pittoresque, les personnages de Guillaume méritent une estime égale à celle qu'un littérateur accordera toujours aux rimes d'un Bruant ou d'un Mac Nab. Il y a plus de Paris, une observation plus aiguë et plus ingénue, un esprit plus philosophique, si vous y tenez, dans ces bonshommes de la rue, que dans mainte grande machine officielle et estampillée. La demoiselle aux bandeaux esthétiques et son rapin, le facteur, le sergent de ville, le Monsieur qui aide sa femme à mettre ses lacets, vingt et vingt autres types de la vie bourgeoise et populaire, sont d'une tranquille ironie où s'accumule une profonde expérience. Et voici donc un peu de nouveau ! du nouveau parisien, cela réconforte ! Avec Forain, avec Léandre, avec Veber, s'il voulait bien oublier Edgar Poë et les autres Anglo-Saxons, la peinture connaît aussi ses Courteline, ses Gyp et ses Willy.

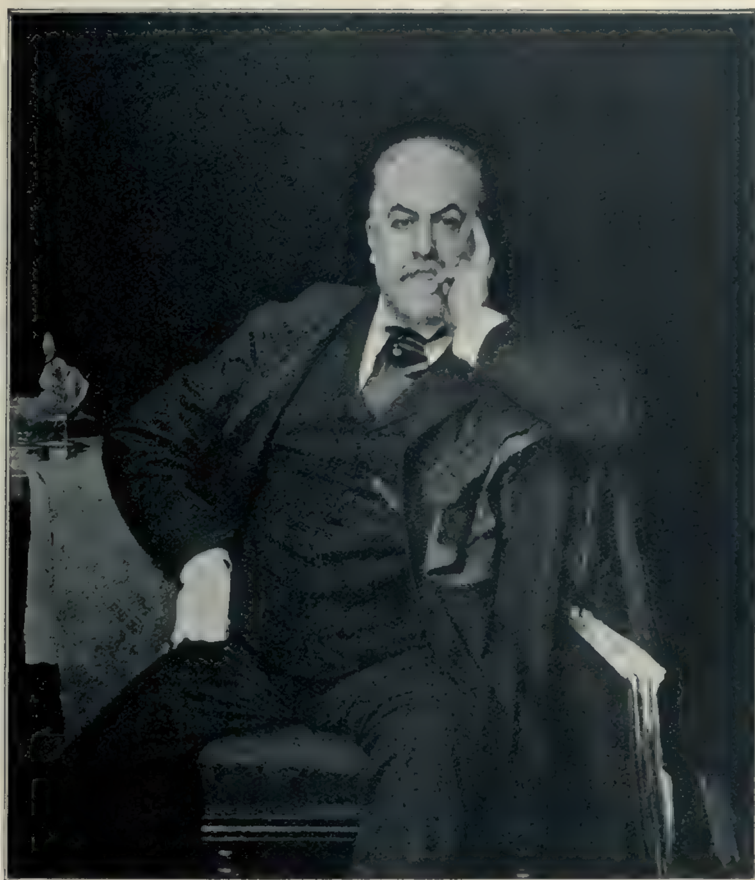
J'ai parlé, dès ma première page, contre les imitateurs. Ils se sont abattus en nuée serrée sur les pas de M. Aman-Jean. Mais le subtil artiste a de quoi les dédaigner : il se renouvelle lui-même et il poursuit son progrès avec une certitude de conviction, une originale vigueur, qui déconcerte les frelons. Ils plagient l'Aman-Jean d'avant-hier sans l'égaler ; et l'Aman-Jean qui est ici s'est dépassé lui-même.

Il est permis de trouver indifférent que telle figure soit, ou non, un « souvenir des lacs, des montagnes et de Venise, *regina del Mare* ». Mais tandis que M. Besnard me semblait avoir dépassé, cette année-ci le point extrême au delà duquel la couleur s'énerve et s'anéantit, nous voyons M. Aman-Jean dégager avec une intensité nouvelle l'expression et la poésie de son procédé. La convention, lorsqu'elle est significative, a le droit de se produire en pleine liberté, elle arrive à des effets intenses, elle ouvre des mondes nouveaux. Et puis, il y a le mystère et le sortilège des yeux, cette âme des portraits, qui se révèle dans ces œuvres comme par un don féerique ; il y a, dans cette couleur effeuillée et presque mourante, les éclairs d'une verve spirituelle, un sourire et une jeunesse qui transparaît sous la langueur.

Pour être moins lointains et moins rêveurs, les yeux que crayonne M. Bourdelle, au milieu de ses fusées et de ses potées de couleur, ne sont pas moins délicieux. Pareils à des raisins muscats où passe un rayon de soleil, ces yeux de femme s'irradient, étincellent même, au milieu des folles, des presti-

gieuses flambées de cheveux, d'étoffes, de fleurs, de bijoux et de draperies en rubans ou en mousselines.

C'est un art, au contraire, sobre et même un peu sombre, qui donne à M. Louis Picard cette distinction attirante, dans les effigies de Parisiennes,



Portrait de M. E. Corroyer, membre de l'Institut
Tableau de J. Lefebvre.

salon ou trottoir, aux intérieurs de M. Lachaux leur mélancolie et leur charme, à la femme du peuple, peinte par M. Leclercq, sa grâce dolente et malade.

Le droit primordial du peintre, et surtout du grand peintre, étant d'aller jusqu'où il veut, je ne demanderai jamais à M. Eugène Carrière pourquoi ses

grisailles baudelairiennes enflent l'ossature de leur visage et décolorent l'argile de leur chair jusqu'à s'effacer dans le cauchemar. Si je préfère le *Portrait de l'aïeule* et le *Paris lointain* de l'autre année à ces études embrumées, c'est une opinion que l'artiste peut négliger. S'il a dit tout ce qu'il voulait dire,



VENITIENNE.
Tableau de AMAN-JEAN.

nous serons d'accord. Mais est-il sûr de l'avoir dit ? Sa sombre et profonde éloquence nous a touchés, bien d'autres fois, avec des moyens moins extrêmes.

Encore un portrait que je range dans les images idéales où l'individu choisi par le peintre devient un type anonyme et absolu, tant il est fort. C'est la *Paysanne*, d'Henner. Un *Portrait*, c'en est le titre modeste : vous souvient-il du portrait, paysan aussi, que le peintre a fait, voici bien longtemps, de son

frère ; il figurait, je crois, à la merveilleuse exposition de 1889, où il reparaissait pour notre joie. Et n'est-il pas au Luxembourg ? Cette paysanne est de la même famille ; jamais blancs plus savoureux, ombres plus savantes (remarquez, je ne dis pas *noirs*, le noir n'existe pas !), jamais passages plus moelleux ne furent donnés par le maître des coloris harmonieux. Le crépuscule des chairs lasses et triturées par l'existence, la poésie des vêtements ordinaires,



YACHTING DANS L'ARCHIPEL.
Tableau de GERVEX.

qui la connaît mieux ? Autour du *Christ mort*, dont l'étude est ici, le peintre doit assembler dans une œuvre définitive, d'autres portraits, des figures simples, femmes en deuil, avec le geste admirable de la prière chrétienne, dans les plis des voiles modernes, aussi beaux que les plus belles draperies antiques.

La mort, une rapide et double mort, d'abord cruelle, et puis bienheureuse, a fait entrer parmi les images idéales le portrait peint par Puvis de Chavannes. La *Sainte Geneviève de Paris*, austère et douce, est devant nous, en son vête-

ment habituel de femme contemporaine, avec ses yeux meurtris et sa grâce auguste ; chef-d'œuvre à la fois sublime et touchant, digne de prendre place dans ce Musée, à Lyon, qui garde le *Bois Sacré :* j'ai vu Puvis de Chavannes, dans un musée parisien, le lendemain du malheur qui devait le tuer bientôt : cette dernière image du maître, qui ne s'effacera jamais, l'émotion en retrouve, je vous l'atteste, bien des lignes dans ce portrait de la femme qui fut son amie, enfin son épouse (et n'est-ce pas la même chose pour un tel artiste ?). Ce portrait, deux fois sacré pour nous, affirme le mystère par lequel deux très vieux époux arrivent à se ressembler à la fin de leur existence, comme si des pensers pareils modelaient des chairs différentes, jusqu'à les confondre en leur forme !

Autour d'une *Crucifixion*, M. Carolus Duran place deux portraits vigoureux, de cette couleur dont il sait tous les secrets, chaude et heureuse. Dans le *Portrait de Dame*, notamment, il affirme ses plus précieuses qualités d'élégance et de charme sobre.

Charme aussi, charme et élégances dans l'œuvre de M. Dagnan. Combien cette jeune femme, au regard attirant sous ses cheveux un peu alourdis par l'ombre et par l'embu, vaut mieux, pour la renommée de ce peintre en pleine maîtrise, que cette Cène déclamatoire de l'autre année ! Quelques reflets de cette lumière de la Cène, rousse et factice, se glissent malheureusement sur les délicats androgynes de M. Courtois.

Jamais, au contraire, M. Rosset-Granger n'a serré de plus près la vérité spirituelle où il s'achemine de plus en plus ; avec Rixens, avec Friant, d'une si heureuse fécondité tous les deux, avec M. Lerolle, qui surpasse encore sa vision de la vie mondaine déjà si pénétrante, et l'aiguise, avec l'intermède de M. Berton, les délicates *Jeunes filles* de M. Baignères, avec ce modèle ensorceleur que M. Loup se plaît à peindre, chaque année, sous tant de poses différentes, nous pouvons admirer sans jalousie des étrangers comme Mme Ottilie Rœderstein et M. Texidor y Torres. Et les maîtres les plus vénérables, les plus raffinés, comme M. Hébert, sont venus ajouter, aux œuvres des plus jeunes, la magie d'une science habile à exprimer les esprits dans les regards, et à faire vivre d'une âme éternelle jusqu'à la figure éphémère d'un petit enfant.

Les grands portraits d'ensemble ont pris une faveur nouvelle, et tenté

les meilleurs des jeunes peintres. M. Jacques Blanche, avec des études où chante sa virtuosité si raffinée, aborde encore avec un succès plus marqué, si je puis dire, le portrait de grande facture ; la gracieuse arabesque dont il enveloppe ses fonds, par le profil de jeune femme qu'il y dessine, exprime



BAIGNEUSES

Tableau de FANTIN-LATOUR.

une distinction et une maîtrise dont il donna toujours l'espoir, et qu'il a trouvée désormais tout entière.

Les volets latéraux du grand triptyque peint par M. Rondel, les *Femmes en deuil* de M. Henri Royer peuvent compter comme des portraits qui rappellent avec plus de souplesse et de moelleux dans l'enveloppe, l'œuvre robuste de cet autre Nancéen, Émile Friant, qui s'appelait la *Toussaint*.

C'est un des meilleurs grands portraits que la *Famille* peinte, dans une lumière blonde et fine, par M. Marcel Baschet ; outre l'harmonie et la grâce, il se trouve là des morceaux de pure peinture, tels que le tapis rouge de la table, qui sont, vraiment, à enchanter.

Parmi les paysagistes, nous pouvons admirer d'abord M. Léon Bonnat. Nous y pourrions compter aussi M. Jules Breton, dont un tableau, l'*Heure secrète*, est, surtout un paysage.

M. Léon Bonnat, qui est, chacun le sait, un maître-portraitiste, ne pouvait plus rien ajouter à sa renommée dans un genre où il a connu presque tous les triomphes : il a voulu, par son paysage du pays basque, prouver qu'il aime le terroir où il a puisé sa verve féconde. La fluidité des lumières, la grandeur simple de ces plans qui expriment si noblement l'espace éclatant des forêts, sous le soleil des contrées ardentes, affirment glorieusement la souplesse de son génie. Je n'ose discuter les verts des arbres, seul regret pour nos yeux dans cette belle œuvre : je me résigne à croire que la plupart des peintres ont raison, en peignant ainsi la verdure, et que c'est mon infirmité naturelle qui me rend cruelle la manière dont ils la figurent.

Les plus intéressants parmi les paysages sont pris, cette fois, à Paris ou aux campagnes tempérées de l'Ile-de-France ; à l'exception de MM. Montenard, Gagliardini, hormis aussi les curieuses aquarelles de M. Francis Auburtin, bien inspiré cette fois dans le style des Japonais, la plupart des paysagistes hors de pair nous ont peint la Seine à Paris, comme M. Lebourg dans ses visions infiniment vraies et puissantes, ou comme M. Moreau-Nélaton, les vieilles petites cités, les moulins et les ruines des contrées les plus voisines. Celui-ci, mon vieux camarade à la triste École normale, j'ai plaisir à le retrouver, comme moi dans l'extrême avant-garde ; il a le profond amour du pays, de la mer, de l'Ile-de-France, il s'abîme avec une joie consciencieuse dans l'étude des coins dédaignés, il dégage le charme fruste et austère de ces bourgades, de ces campagnes qu'il figure avec son dessin de *primitif* et une couleur aux richesses tempérées et secrètes.

Les trésors d'automne, le charme qui s'exhale des bois rouillés par les premiers brouillards, aussi pénétrant que l'odeur même des feuillages au moment où ils vont tomber, voilà ce qui a tenté par deux fois M. Franc-

Lamy, dans deux excellents paysages ; ce peintre aimait à nous montrer des figures nues sous les arbres, dans un jardin, et maintes fois il y affirmait sa



Portrait de S. M. la reine Élisabeth de Roumanie (Carmen Sylva)
Par Lecomte du Noüy.

science : ici, la nature parle seule, et le peintre n'a pas à regretter d'avoir rompu avec toutes les conventions.

Le vaste paysage de M. Sallé est de la même école, celle qui n'emprunte à rien d'autre qu'à la vérité toute pure, bien profondément ressentie, les

moyens d'émouvoir ; vaste, ai-je dit, aussi bien par l'impression qu'il dégage, que par les dimensions de l'ouvrage. Cela est pris en plein pays celtique, dans ces vieux déserts de l'Allier, qui sont, avec certains coins de la Haute-Loire et de la Creuse, un des plus sublimes refuges où l'on retrouve, après nos écœurements mondains, les ombres augustes de la vieille race et du vrai pays. Une audacieuse perspective, qui met au cœur même de l'œuvre, une



Marie-Magdeleine
Triptyque par F. Humbert.

couleur ferme et poignante, nulle emphase, mais une obscure majesté planant sur ces feuillées muettes et sur ces eaux mystérieuses.

Les sortilèges de la mer, et le crépuscule mourant, au milieu de brumes mauves, dans la pénombre où cligne la lueur du phare, c'est un effet de sourde et molle couleur qu'a voulu donner M. de Palézieux : l'aube sur un rivage nu, les frissonnements de la vague où la lumière ricoche avec des vibrations de flèche et des tremblotements diffus, il n'y a rien là, qu'une intime communion avec un spectacle primitif, fait pour étonner l'homme jusqu'en ses fibres primordiales.

Et ma croyance est que l'art, pittoresque ou littéraire, est uniquement fait pour ces œuvres-là : grand, utile, vrai, bienfaisant, dans la mesure où il révèle les rapports éternels, tout-puissants, entre les hommes et les êtres qui



les entourent, plus vaste et plus digne d'existence à mesure qu'il crève, foule et rejette les conventions accumulées par le faux, par les compromis, par la basse ardeur du succès matériel : causes certaines de tous les maux, sources du mensonge sous toutes les formes, dans la société comme dans l'art.

Pierre Gauthiez.

LA GRAVURE



Les arts de la gravure, par leurs procédés lents, patients et définis, sont à l'abri des révolutions soudaines et des caprices de la mode. Ils se développent peu à peu, ils évoluent graduellement. C'est pourquoi, chaque année, lorsqu'on étudie un salon, on est conduit à faire des remarques presque pareilles, à émettre des jugements généraux à peu près identiques. Et pourtant ils ne demeurent pas tout à fait immobiles. Ils changent ; et cette fois encore le fait est sensible. Les uns changent en mieux, les autres en pire. Et l'on reconnaît que cette double transformation s'accomplit ainsi qu'on l'avait prévu : les arts qui donnaient naguère des espérances persévèrent dans le bon chemin ; ceux qui faisaient concevoir des craintes aggravent leurs erreurs d'antan.

Le Burin. — Le burin, selon la coutume, n'a de représentants qu'à la Société des Artistes français, aux anciens Champs-Élysées. De toutes les sortes de gravure, c'est celle dont le progrès se poursuit avec la plus sûre unité. Le mouvement d'émancipation inauguré il y a quelques années continue, se propage et s'étend ; d'année en année décroît le nombre des graveurs demeurés fidèles à l'ancienne méthode des tailles régulières, appliquant une facture imperturbablement monotone à l'interprétation des sujets les plus différents. A peine en pourrait-on encore citer deux ou trois ; tous les autres, jeunes gens à leurs débuts ou artistes en pleine possession de leur talent, ont

une facture libre et montrent des planches remarquables par la diversité des travaux. A leur tête, il faut citer M. Achille Jacquet, qui expose trois gravures dont les lecteurs de la *Revue* eurent la primeur. Ils savent combien est vivant, expressif, précis et souple à la fois le portrait original de M. Saint-Saëns; ils savent quelle interprétation fidèle et vigoureuse M. Jacquet leur a donnée du *Joseph Bertrand* de M. Bonnat, quelle interprétation légère, élégante et fidèle des *Enfants* de Reynolds. C'est encore dans la *Revue* que l'on verra tout d'abord *la Vierge et l'Enfant Jésus*, gravés par M. Burney, d'après le tableau du Louvre attribué à Piero della Francesca, avec une rare délicatesse d'exécution et de sentiment. M. Barbotin a envoyé au Salon trois planches : l'une, *l'Amour et l'Innocence*, paraîtra ici même, — ces constatations vous permettront d'apercevoir que la *Revue* prend à la renaissance du burin une part qui n'est pas médiocre, — et elle rend à merveille la grâce du tableau de Prud'hon; une autre, d'après M. Roybet, a beaucoup de force et d'éclat; la troisième, les *Paludiers dans l'île de Ré*, est une estampe originale, en couleurs. Elle est d'une extrême adresse et d'un joli effet; mais je ne sais si le sévère burin est l'instrument qui convient le mieux à de tels essais. M. Jules Jacquet a deux gravures : la *Vierge*, d'après M. Hébert, est d'une exécution bien égale et bien classique ; en revanche, *A l'Auberge*, d'après Meissonier, est un charmant burin, souple et fondu, où la diversité des tailles exprime à merveille les lumières et les ombres à travers les feuillages. La *Médée* de M. Patricot témoigne d'une grande habileté d'exécution ; les fonds en particulier sont traités avec beaucoup d'art ; je souhaiterais seulement que le modelé des corps fût moins sommaire et les blancs moins égaux. Le burin que M. Le Nain a donné à la *Revue* d'après le tableau du peintre belge de Vriendt : *Philippe le Beau armant son fils Charles-Quint chevalier de la Toison d'or*, mérite également d'être loué pour sa sobre fidélité. Les deux estampes de M. Lavalley, — encore pour la *Revue*, — accusent une heureuse recherche du caractère; j'aime tout particulièrement la *Reine Marie-Louise*, d'après Goya. M. Buland, — aussi pour la *Revue*, — a reproduit avec adresse le visage, les étoffes, les dentelles de la *Marie-Antoinette* de Mme Vigée-Lebrun. M. Crauk, — toujours pour la *Revue*, — a gravé une expressive effigie de la *Sibylle Sambetha* d'après Memling, qui paraît dans le numéro d'aujourd'hui. M. Vyboud a tracé une image vivante et fine du Jean de Mabuse qui se trouve au Louvre. Quentin Metsys a trouvé en M. Biot un interprète

excellent pour sa *Madeleine*. M. Jamas et M. Quidor ont exposé de bonnes traductions, celui-ci d'Holbein, et celui-là, de Jacopo de Barberi ; M. Profit, une gravure souple et animée d'un groupe de lions, sculpté par M. Gardet.



VÉNUS ACCUEILLIE PAR LES HEURES
Tableau de P.-A. LAURENS.

M. Deturck a tiré un burin très doux et très séduisant d'un tableau de M. Machard, le *Rêve d'Eros*. M. Champollion a fait, d'après la *Voûte d'acier* de M. Jean-Paul Laurens, une vaste estampe dans laquelle la bonne distribution des plans et des couleurs, la juste exécution des nombreuses figures du tableau sont dignes d'éloges..... Voilà, n'est-il pas vrai, assez d'œuvres significatives, —

et j'en passe — pour qu'on soit en droit d'affirmer que le burin est en progrès. Sans doute, quelques artistes, comme M. Levasseur, M. Boutelié, M. Annedouche, demeurent fidèles à l'art impersonnel, aux tailles imperturbablement alignées et croisées d'autrefois. Mais ils sont de plus en plus rares, et l'on peut, dès aujourd'hui, juger que l'évolution attendue s'est produite, et que la gravure au burin, sagement et logiquement développée, a pris une force et une vie nouvelles.

L'eau-forte. — L'eau-forte compte depuis longtemps en France des représentants illustres : il suffit de citer M. Bracquemond pour faire comprendre que nous n'avons ici rien à envier à aucun temps ni à aucun pays. Mais pendant une certaine période elle avait pu sembler en décadence : l'eau-forte originale était presque abandonnée et l'eau-forte de reproduction, compliquée à l'extrême, encombrée de travaux accessoires, noyée dans la *sauce*, ne conservait que bien peu de ses qualités essentielles. Heureusement, une réaction a commencé de se produire il y a quelques années; elle a déjà eu de bons effets; elle en a cette fois de meilleurs que jamais. D'abord, on trouve à la Société des artistes français, en assez grand nombre, de grandes planches originales ; et quelques-unes sont d'un singulier intérêt. M. Brunet-Debaisnes expose, en ce genre, une *Vue prise de la Haute Vieille Tour*, à Rouen, tout à fait remarquable par la sûreté de la facture, la variété des tons, l'aisance avec laquelle sont indiqués et mis en place les personnages de la foule. M. Lucien Gautier, dont j'avais signalé l'an passé un vaste paysage qui contenait d'excellentes parties, revient avec une vue de la *Place Saint-Germain-des-Prés*, le soir, d'un effet juste et saisissant, d'un faire large et hardi, qui attestent un effort très heureux. M. Haig a une vue très pittoresque de Saint-Marc à Venise; M. Lapisgisch, un paysage à la pointe sèche d'un ton et d'un aspect séduisants. Divers graveurs ont aussi envoyé des figures qui se recommandent par de sérieuses qualités. Tel M. Stongue, avec une énergique *Liberté* ; tel M. Blanc, avec huit compositions dont le trait et l'accent ont une énergie peu commune. Un certain nombre de portraits, ceux de Mlle Stein, de M. Delteil, entre autres, méritent d'être signalés. Et je ne saurais oublier les exactes et brillantes gravures d'objets d'art que M. Krieger fit pour la *Revue*... Comme de juste les eaux-fortes de reproduction sont les plus nombreuses. C'est grand dommage que M. Chauvel, le maître de l'interprétation du paysage, n'ait rien

envoyé à ce salon ; il est remplacé par plusieurs imitateurs qui le font regretter plus vivement encore. Mais, en d'autres genres, M. Boilvin a tenté avec succès la difficile interprétation des *Pèlerins d'Emmaüs* de M. Dagnan-Bouveret ; et il a réussi par des moyens infiniment simples qui lui font grand honneur. M. Focillon a rendu de façon très satisfaisante la *Toilette* de Corot : peut-être



PROCESSION
Tableau de E.-J. BULAND

les feuillages n'ont-ils pas encore toute la légèreté désirable ; mais les figures sont vraiment du maître de Ville-d'Avray. M. Gaujean, avec une curieuse eau-forte en couleurs, a exécuté, d'après un peintre anglais, une scène de jeu, où le rendu des chairs, des étoffes, des accessoires, témoigne d'une extraordinaire virtuosité. M. Boulard se présente avec un charmant petit portrait de femme d'après Madrazo. M. Lecouteux, encore un collaborateur de la *Revue*, a entrepris la redoutable tâche de traduire l'*Embarquement pour Cythère ;* et, bien qu'il y ait par endroits quelque maigreur dans sa planche, son effort a été heureux : il en a été récompensé par la médaille d'honneur. M. Ardail a deux estampes : l'*Inspiration* d'après Fragonard, et l'*Ex-voto,* qui se distin-

guent par la franchise et la sobriété des travaux. Mme Chauvel expose un bon portrait d'homme ; M. Laguillermie, *Marie-Louise de Tassis*, d'après Van Dyck, grande planche où sans doute il y a plus de sauce que je ne voudrais, mais qui est d'un bel effet... Pour l'eau-forte comme pour le burin, vous pouvez par vous-mêmes constater que la saison n'est point mauvaise et qu'elle porte des fruits en abondance.

A la Société nationale — ex-Champ-de-Mars —, voici M. Waltner avec une *Liseuse*, eau-forte originale *cuisinée* à l'aide de toutes les recettes imaginables, mais d'une habileté merveilleuse ; et avec une *Bretonne*, d'après M. Dagnan-Bouveret, d'exécution beaucoup plus sobre et dans laquelle la qualités des blancs et des gris est exquise. Voici M. Kœpping, avec une vaste composition originale : *Hommage à un artiste*, figure de femme nue d'aspect décoratif, comme ce graveur se plaît à les faire, et qui contient des morceaux dont l'exécution serrée est d'une grande beauté, tels que le bras, l'épaule, l'attache des reins. M. Desboutin expose un portrait d'homme où l'on retrouve la plupart des qualités qui l'ont placé jadis à un rang éminent. M. Schmutzer, artiste autrichien, a envoyé un remarquable *Portrait du peintre Rudolf Alt*, et diverses études d'un accent incisif. M. Jasinski interprète à sa manière, minutieuse, sûre, fidèle et précise, l'*Amour sur les ruines* de Burne-Jones. M. Lepère a des croquis parisiens d'une vivacité et d'une légèreté charmantes, et M. Raffaëlli, des pointes sèches en couleur de la plus caractéristique originalité, pleines de qualités et non exemptes de défauts.... Dans cette Société comme en l'autre, l'eau-forte est sur la bonne voie.

Le bois. — On n'en saurait dire autant du bois. Ici les défauts vont s'accentuant d'année en année et l'on désespère de voir jamais s'amender les artistes. Ce n'est pas que l'habileté leur manque : ils en ont trop. Mais ils ont entièrement méconnu l'essence et le principe de leur art, l'usage du blanc pur et du noir absolu ; ils ne travaillent que dans le gris ; ils ne font que du *bois de teintes*, au lieu de rechercher les coupes franches et hardies qui firent la gloire de leurs grands ancêtres. Ils s'aident d'une foule de petits procédés ; le nombre est infini des recettes qu'ils emploient pour que leurs bois ressemblent à tout autre chose que ce qu'ils sont. Ils y réussissent d'ailleurs à merveille ; la plupart paraissent des eaux-fortes molles et faibles ; quelques-uns — et ceci est assez nouveau — arrivent à faire l'effet de lithographies. On ne sait qui

nommer parmi tous ces graveurs d'une dextérité déplorable. Il faut pourtant citer M. Léveillé, dont le savoir-faire est, comme d'habitude, incomparable, et qui reproduit avec grand talent diverses statues de M. Rodin. Je signalerai encore M. Ruffe, dont l'estampe est fort gracieuse et la facture relative-



Chanson enfantine
Tableau de Mlle Breslau.

ment simple, et surtout M. Dété, qui, dans l'interprétation des deux dessins de Ribot, a fait preuve d'une sobriété remarquable, et d'un louable souci d'user du noir et du blanc. M. Dété est une exception... Au Champ-de-Mars, nous trouvons le maître incontesté de ces gravures sur bois, M. Pannemaker, qui n'est malheureusement pas sans reproche, quant à l'hérésie du bois de teintes, mais qui du moins se tire hors de pair par la franchise et la largeur

de son exécution. Il expose trois planches : un portrait d'homme admirable par la force du rendu, par la beauté des tons, par la netteté des plans : un portrait de femme et de jeune fille de la plus surprenante virtuosité, et des *Types espagnols*, d'après Gustave Doré, dont le caractère expressif est véritablement saisissant. Auprès de lui, il sied de louer M. Bellenger, qui a donné de deux fusains de M. Lhermitte, des interprétations d'une merveilleuse fidélité et d'une rare adresse. Quelques autres artistes encore, comme M. Beltrand, méritent de n'être pas oubliés. D'une façon générale, on a peut-être sur le bois des idées un peu plus justes au Champ-de-Mars qu'aux Champs-Elysées. Mais en somme l'erreur est partout.



Vallée de la Sedelle a Crozant (Creuse)
Tableau de P. Madeline.

La lithographie. — Elle n'est pas en situation meilleure que la gravure sur bois. La reproduction y sévit, généralement lourde, épaisse, sans accent ; le libre et preste croquis pour lequel est vraiment faite la pierre n'est presque pratiqué par personne. Mettons quelques noms à part. M. Maurou, habile ainsi qu'à son ordinaire, expose une élégante et légère *Fleur d'oubli*, d'après M. Hébert ; M. Sirouy, un portrait de femme, d'après Mme Juana Romani, dont l'adresse est incontestable, mais où les noirs sont plus opaques qu'on ne voudrait ; M. Richard, une vigoureuse reproduction de l'*Homme à la ceinture de cuir*, de Courbet ; M. Fuchs, la *Duchesse d'Orléans*, d'après Nattier, *Fata Morgana* d'après Watts, et une figure, d'après Goya, trois planches où les lecteurs de la *Revue* ont goûté une simplicité et une sobriété fort peu communes, la jolie qualité des blancs et des noirs, ainsi que le délicat modelé du nu. M. Leleu a interprété avec une habileté, une fidélité, une vigueur étonnantes le *Bœuf écorché* de Rembrandt... Au Champ-de-Mars, quelques croquis méritent l'attention, entre autres ceux de M. Bahuet, de M. Vieillard, et surtout de

M. Gottlob, qui expose en même temps une grande composition originale, *les Derniers Camisards*, où l'on trouve de rares qualités de vigueur et d'expression.

Il ne reste plus qu'à déduire brièvement la conclusion de cet ensemble de constatations et de faits. Elle n'a rien d'imprévu. Le burin et l'eau-forte se développent normalement, selon leur nature et leurs qualités essentielles ; le bois et la lithographie sont en contradiction avec leur caractère propre, se perdent en efforts plus ou moins malheureux ou tentatives plus ou moins chimériques. Si l'on me faisait observer que cette conclusion n'est pas neuve, et que je l'ai déjà formulée plus d'une fois à cette place, je répondrais : « Je dis toujours la même chose, parce que c'est toujours la même chose. »

PIERRE LALO.

LA SCULPTURE

II



En entrant dans le jardin des sculptures, le jour du vernissage, le premier mouvement du public a été de se diriger tout droit vers l'emplacement central de la Société nationale des Beaux-Arts. C'est là que se trouve généralement ce qu'on appelle, dans l'argot des gens du monde, « le clou » de l'Exposition. Car il faut bien que chaque exposition ait son « clou », c'est-à-dire, si vous voulez un langage plus clair, l'œuvre sensationnelle qui attire toute l'attention. Mais, rassurez-vous, il ne s'agit point de l'œuvre la plus méritoire, la plus digne, la plus belle, la plus propre à devenir immédiatement célèbre ; il suffit seulement qu'on puisse beaucoup parler d'elle, qu'elle entretienne tous les potins des salons, tous les bavardages inutiles qui se portent avec volubilité ou lassitude de la pièce en vogue au dernier chapeau. Or, il est acquis désormais que c'est la sculpture qui détient « le clou », c'est-à-dire qui entretient le petit

scandale annuel dont a besoin notre excellent public désœuvré. M. Rodin, qui n'est pas malicieux à demi, y est bien pour quelque chose. Il ne s'est jamais fait faute de se prêter à ces petites habitudes de la badauderie parisienne, heureux, dans son esprit combatif et propagandiste, de souligner ses intentions par des procédés qui éveillent la surprise et forcent l'attention. On eût cru, cette année, qu'il eût voulu passer à son ami, M. Falguière, le bénéfice de ce petit scandale sur lequel comptaient les visiteurs et qu'il se fût contenté de sourire dans la coulisse à l'accueil qui attendait le *Balzac* numéro II. D'aucuns avaient même prétendu que les deux confrères étaient de connivence et qu'ils avaient simplement assis le *Balzac* de l'an dernier. Le buste de M. Falguière, exécuté par M. Rodin, semblait attester cette alliance et confirmer cette collaboration. Ce n'était pourtant qu'un faux bruit. Donc, devinant la pensée de son public et sentant que, — soit que M. Falguière fût académicien, soit que son Balzac n'occupât pas la place sacramentelle ; — le « clou » de l'Exposition ne serait pas de ce côté-là, M. Rodin est resté convaincu que c'était encore lui qu'on viendrait chercher.

Son *Eve* a servi à souhait les désirs de chacun. Il est vrai que cela n'a pas fait long feu, et les conversations seront un peu déçues cette année. On ne savait trop que dire, en effet, de cette figure en bronze, austère, triste, évidemment qu'on n'aimait pas, mais sur laquelle on ne pouvait pas développer de longues théories d'esthétique mondaine. Heureusement, il y avait le socle ! ou du moins il n'y en avait pas. Car, voilà ! M. Rodin est un révolutionnaire irréductible : il a simplement mis sa statue à ras du sol. Cette suppression du piédestal comptera comme une innovation des plus dangereuses pour les uns, des plus hardies pour les autres, et je m'attends pour le salon prochain à voir les statuaires se partager en deux camps qui peut-être en viendront aux mains.

Il est évident, d'ailleurs, que M. Rodin ne travaille pas pour les gens du monde. Cet exécutant prestigieux qui a modelé les anatomies si savantes, si émues du frisson de la vie, de l'*Age d'airain* et du *Baiser*, met de plus en plus une affectation particulière à dépouiller toute coquetterie dans le travail pour traduire les palpitations de la chair en souffrance. Il dédaigne d'aller jusqu'au bout de l'exécution, se contentant d'indiquer largement les masses et les plans par grands modelés. Il cherche la silhouette, qu'il veut, —

bronze ou marbre — toujours massée, serrée, bloquée suivant les principes de l'esthétique michelangelesque, et il ne tente plus que d'exprimer les frémissements de la chair sous les commotions de l'âme. Il néglige volontiers ce qu'on appelle, à l'atelier, la « rotule », c'est-à-dire toutes les indications pré-



BALZAC
Statue plâtre, par FALGUIÈRE.

cises de l'anatomie, la grammaire littérale des formes, sacrifiant les extrémités, insensible aux séductions savantes des attaches, on dirait mieux : insoucieux de la beauté, pourvu qu'il atteigne son but qui est, semble-t-il, de traduire la vie en des œuvres conçues sous un aspect de jet spontané. Que si l'on m'interroge pour savoir si je recommande ce système à l'école des Beaux-Arts, je réclame le président Delegorgue et je demande que la question ne

soit pas posée. Il y aurait beaucoup de choses à dire là-dessus, mais je n'enseigne pas : j'explique.

Voici donc M. Falguière avec un nouveau Balzac. Est-ce le dernier? Nous n'avons pas encore entendu l'opinion des gens de lettres. Quoi qu'il en soit, le grand sculpteur a accepté cette périlleuse commande avec un empressement et une témérité qui marquent une belle vaillance, se disant que la tentative en valait la peine et que, pour l'artiste lui-même, ce qui compte, en somme, c'est l'effort. Le malheur, en l'occurrence, c'est qu'on en a montré trop ou trop peu. On a dit depuis longtemps qu'il n'était pas toujours rose d'être grand homme. Tous ceux qui redoutent le zèle de leur ville natale devraient prendre leurs précautions dans leur testament. C'est qu'on est toujours tenté de faire de leur image, non point une simple représentation iconique rappelant à la postérité une mémoire que l'on veut honorer, mais d'en former une sorte de figuration symbolique, de synthèse de son œuvre, d'expression suprême de sa pensée. Il s'ensuit qu'on lâche souvent la proie pour l'ombre et qu'à vouloir tant dire on ne dit plus rien du tout. Ce n'est pas exactement ce que nous reprocherions à M. Falguière, mais il est certain qu'entrant, à son tour, dans la préoccupation de M. Rodin, il s'est surtout attaché, lui aussi, à l'expression représentative du personnage plutôt qu'à la reproduction simplement sculpturale de l'homme. Il en résulte que si la tête n'est pas sans grandeur ni l'œil sans fierté, le reste du corps, enveloppé dans les plis lourds de la robe de chambre consacrée, est, au point de vue de la plastique, extrêmement sacrifié. La sculpture est un art très étroit, très déterminé, il faudrait n'oublier jamais la rigueur de ses principes et les limites de ses moyens, et essayer de dégager toute la poésie de son sujet par les seules facultés dont cet art dispose. M. Falguière ne l'a pas oublié dans le délicieux buste en marbre plein de vie de Mme B..., aux petites narines palpitantes, aux regards perçants, le menton dans la main, dans une attitude réfléchie.

Heureusement pour M. Mercié, la ville de Toulouse ne réclamait pas pour le poète Vestrepain les honneurs du Panthéon. La gloire qu'elle donne suffit à ses fils. Ils ne demandent qu'à perpétuer en marbre ou en bronze leur joyeuse vie méridionale dans le milieu des excellents compatriotes qui continueront à tutoyer leur souvenir. C'est ce qu'a compris M. Mercié, en bon toulousain. Il a donné à sa ville un brave poète-cordonnier, bien vivant, sans lyrisme ni emphase, d'un entrain discret comme il convient après une telle

glorification, enfin une bonne statue intime de petit square provincial. C'est ce même esprit de modération et de mesure qui a guidé M. Verlet dans sa



VICTOIRE
Sculpture de GÉRÔME.

figure assise, d'un aspect modeste et simple, mais distingué, du collectionneur Dubouché, destinée à la ville de Limoges.

Le respect profond du sujet, des ambitions qui se gardent soigneusement

des aventures, une grande loyauté sculpturale que font valoir un fond solide d'éducation et de sérieuses facultés d'observation et de réflexion, caractérisent le talent d'un artiste américain, un peu des nôtres par bien des côtés, qui s'est découvert à nous, l'an dernier, avec un ensemble d'œuvres et de photographies de monuments exécutés en Amérique qui lui ont valu la sympathie et l'estime de ses confrères de France. La statue équestre du général Sherman ne dément pas la rapide considération que s'est méritée M. Saint-Gaudens.

Sur son cheval nerveux qui s'avance en hennissant, le général, son chapeau de feutre à la main droite, son collet soulevé légèrement, dresse, sans forfanterie et sans bravade, sa figure de guerrier, énergique, volontaire, d'une décision qui se communique à l'ensemble du groupe et qui se traduit dans la fermeté du dessin et du modelé. Peut-être même, le grandissement de la statue accuse-t-il certaines sécheresses plus enveloppées dans le modèle de petite dimension où le statuaire possède mieux son ensemble.

En avant, un peu à droite, dans ce petit modèle qui mériterait la réalisation définitive du bronze, ouvrant la voie au héros, une jeune *Victoire*, d'une gravité pleine de grâce, marche d'un pas ailé, une palme à la main. C'est un ensemble, coloré sobrement dans les accessoires du harnachement et du costume, d'une haute et fière élégance et d'une simplicité pleine de vraie grandeur.

Un autre américain, élève d'ailleurs de Chapu, et dont le talent honore également l'enseignement de notre école, M. C.-E. Dallin, expose, lui aussi, une figure équestre que nous nous reprocherions de ne pas signaler près de l'œuvre de son illustre compatriote : *Le Médecin*. C'est un indigène des races primitives d'Amérique, Sioux ou Comanche, le corps presque nu, la tête ornée d'une étrange coiffure cornue formée de plumes tombant comme des ailes le long du dos, la main droite levée, qui est assis sur un petit cheval nerveux et fin, d'un beau dessin et de proportions distinguées. Il est regrettable qu'une patine mise après coup vienne souligner inutilement la couleur du personnage, désunissant les deux éléments du groupe et rapetissant l'effet par cette introduction, pittoresque sans nécessité.

Cette question de patine ou de couleur dans la statuaire qui a tant fait couler d'encre ne se discute plus aujourd'hui, jusqu'au jour où les excès, prochains peut-être, amèneront une réaction. Il est loin le temps où le vieux Cordier se singularisait par l'emploi des matières polychromes. Ses deux bustes

du Luxembourg sont restés des années et des années, entièrement isolés. On les eût dits en quarantaine, car la sculpture de matières colorées était volontiers traitée de sculpture de commerce. La couleur déconsidérait l'art. Tout cela est bien changé aujourd'hui et il n'est point de statuaire qui n'ait voulu traiter son petit morceau en couleur.

M. Gérôme, qui semble redevenir plus calme — c'est dans l'ordre des choses — avec ses bronzes de *Victoire* et du grand *Frédéric*, à peine diversifiés par des patines discrètes, est le premier qui ait réveillé le sentiment de la couleur par ses figures en marbre teinté, suivies bientôt de sculptures franchement chryséléphantines.

Est-ce une habitude de nos yeux, un préjugé, dont nous sommes mal dégagés ? mais il nous semble que la couleur convienne mieux aux sujets de dimensions exiguës. La préciosité des matières, la recherche d'effets indépendants du relief forment des raffinements qui paraissent mieux appropriés à des objets très précieux, que l'œil peut analyser dans les moindres détails. Qu'on n'objecte pas l'exemple des Grecs, car, justement, ils n'ont employé ces procédés que dans des cas tout à fait exceptionnels pour affirmer par un caractère de richesse, une indication de haut prix, la sensation de l'extraordinaire.



La Nature se dévoilant
Statue en marbre polychrome, par Barrias.

Nous ne nous servons plus même de la couleur en sculpture comme moyen expressif pour accentuer le caractère et l'intérêt, mais uniquement en vue de l'agrément du regard, comme pure recherche pittoresque. C'est l'observation que nous ne pouvons nous empêcher de faire devant la savante et très habile *Salammbô* de M. Ferrary, où l'artiste a intelligemment tiré parti des matières colorées, marbres blancs ou teintés, porphyres, bronzes patinés, bronzes

dorés, grand et riche bibelot d'appartement qui eût été plus dans sa proportion peut-être à côté de son groupe de *Roger et Angélique*, en ivoire et bronze, où l'artiste a pu se permettre tout le caprice de sa fantaisie.

La *Nature se dévoilant*, de M. Barrias, est la statue qui s'accommode le plus aisément de ce bariolage de tons. L'harmonie des marbres est discrète et choisie, rouge strié de jaune, ocre jaune, relevés par la note verte d'un gros scarabée, à la ceinture, et dans la transparence délicate et ambrée de l'onyx d'Algérie, sous le voile soulevé qui donne une douce pénombre au visage et à la poitrine, la matité du marbre blanc prend une certaine fraîcheur et un joli mystère.

Quant à M. Théodore Rivière, il reste, lui, dans son élément. Avec M. Gérôme, c'est lui qui a le plus aidé au développement de la petite sculpture d'appartement, genre qu'il convient d'encourager sans hésitation, puisqu'il est le seul qui mette la sculpture à la portée de la vie moderne et qui puisse donner aux statuaires le moyen de vivre. Sa verve et sa fécondité, son sens profond de la vie et sa compréhension intelligente du passé, son choix savant et réfléchi des matières polychromes dans un but unique de renforcement expressif, en ont fait le maître de ce petit genre. Portraits, sujets antiques ou orientalistes, figures ou animaux, rien ne le gêne; il ne sait pas ce que c'est que d'être embarrassé et il sauve tout par la vie. On n'est pas de Toulouse pour rien. Cette année, au milieu de quelques beaux bronzes d'esclaves orientales ou de femmes de harem, de petits portraits d'enfants ingénieux et spirituels, dominent deux figurines exquises : le portrait de *Mme D...* en ivoire et marbre, découvrant, comme une mystérieuse Isis moderne, son visage fin aux regards aigus, et un délicieux bibelot intitulé la *Vierge de Sunnam*, dont le petit corps en ivoire, potelé, provoquant et fier, s'offre avec une sorte de hautaine impudeur dans son voile grand ouvert en onyx teinté de rose que fixe sur sa tête une étrange tiare d'argent chargée de lourdes pendeloques.

Dans cet immense hall du Palais des Machines, au milieu de l'amoncellement de marbres, de plâtres, de groupes et de statues, il y a un tout petit morceau de bronze que vous trouverez sûrement. Après avoir erré douloureusement de massif en massif, cherchant une émotion saine et forte, vous arrivez enfin avec un étonnement joyeux devant le buste en bronze de M. Legouvé, par M. Paul Dubois. Je ne renouvellerai pas la vieille comparaison de l'oasis, et du voyageur harassé, mais vous éprouverez un véritable



HIPPOCRATE ET HYGIE
Groupe marbre, par G. THOMAS.

sentiment de repos et de réconfort devant cet ouvrage savant et sûr, ce visage émacié, aux narines pincées, aux yeux encavés dans l'orbite, à la bouche serrée, toute cette chair qui épouse étroitement l'ossature et sous laquelle on

sent encore monter l'ardeur de la vie. C'est que M. Paul Dubois n'a pas besoin de palette pour faire de la couleur. Il en a le sens inné, sans perdre pour cela celui des masses et de la construction. Mais il sait mettre à propos, avec discrétion, juste à la place qu'il faut, certains accents intelligents qui colorent tout son ouvrage. C'est ce qui ajoute une si jolie couleur sculpturale au sentiment d'émotion contenue du modèle en cire du *Souvenir*, où l'Alsace, assise, le corps droit, son petit visage songeur sous les plis des larges rubans, les mains réunies sur les genoux, rêve au passé et à l'avenir, tenant la main de la Lorraine, assise un peu plus bas, la tête mélancoliquement accoudée sur sa jambe droite.

S'il faut de la couleur dans le travail du marbre, pourtant pas trop n'en faut. Certes, il est bon de ne pas se laisser abandonner aux aspects frustes d'ébauche, mais l'excès de la pratique a aussi ses inconvénients. Nous avons parmi nos jeunes sculpteurs quelques beaux praticiens qui sont des virtuoses du ciseau et qui se plaisent à donner, en suivant la direction de l'outil, comme le peintre suit celle de sa brosse, des sensations d'épiderme très pittoresques, mais qui diminuent singulièrement le sujet. C'est un petit travers que n'a pas su éviter un sculpteur grave et ému, M. Ernest Dubois, qui continue dignement la tradition du pauvre Turcan. Son groupe du *Pardon*, d'un caractère trop épisodique, manquant un peu de généralité, et diminué peut-être par ce travail superficiel trop soigné, est d'un art savant, réfléchi et élevé. Il est, cependant, bon de constater que les belles traditions professionnelles des tailleurs de marbre ne sont pas perdues. M. Hannaux, avec ses *Fleurs de sommeil*, d'une douce et grave mélancolie et d'un travail consciencieux, souple et délicat, M. Boisseau, avec son *Diogène*, qui est un des plus brillants morceaux d'exécution, soutiennent, de ce côté, l'honneur de l'École. Je profite de cette occasion pour revenir sur le petit groupe très distingué de M. Mulot, dont le nom a été dénaturé dans le premier article, *Léda*, d'un travail savoureux de modelés délicats, savamment conduits dans la pierre blanche et mate.

M. Félix Charpentier, en une cheminée d'un beau style décoratif, dans le goût de la sculpture provençale du XVIIe siècle, unit gracieusement les deux figures symboliques de la pomme et de la vigne, et son quasi-compatriote, M. Injalbert, se montre spirituel décorateur en un Terme aux deux faces vivantes et gaies.



Vestrepain, poète populaire
Statue plâtre, par Mercié.

Dans un esprit très moderne de sentiment humain, sans mièvrerie et sans romance, dans la voie large tracée par M. Constantin Meunier, et à la suite de Mme Marie Cazin, dont les deux jeunes filles à mi-corps forment un groupe d'une tendresse sérieuse et un peu mélancolique, M. Roger Bloche, un jeune statuaire, récent boursier de voyage, expose deux figures en bronze : l'une, une petite figurine de *Jeune fille d'Assise*, gravement drapée dans son châle avec une grâce rêveuse ; l'autre, l'*Enfant*, un groupe très ému de maternité, où le corps se penche tout entier dans un mouvement de caresse qui embrasse le cher petit être pressé contre son sein.

Je ne saurais clore cette revue sans signaler encore les noms de M. Jean Boucher (*Un soir*, groupe marbre, et *Antique et moderne*), ainsi que celui de M. Desruelles (l'*Enfant prodigue*), parmi ceux des jeunes artistes simples, graves et émus, qui s'annoncent comme devant honorer et, espérons-le, renouveler leur art.

Léonce BENEDITE.

L'ARCHITECTURE



L'année ne pouvait être à l'exposition nombreuse de projets importants ; les jeunes maîtres n'ont cure de faire des images ; ils ont en ce moment charge de masses monumentales en vrais matériaux, avec de la pierre, du marbre, du fer et du bronze, à élever dans un délai, hélas ! bien court pour la perfection, sans l'espoir d'une retouche ou d'une correction, employant pour cette improvisation hâtive, — puisse-t-elle en avoir toute la saveur de nouveauté ! — le dessus du panier des disciples arrivés et des élèves distingués. Toute la gent architecturale esquisse, étudie, dessine, poche, gratte, gomme, lave, cote, accumule motifs sur calculs, tracés sur épures, préparant une besogne enragée pour tous les corps d'état, fournissant aussi aux artistes, sculpteurs et peintres, de rares et belles occasions de faire assaut de vitesse, de virtuosité, et, souhaitons-le, de



SOUVENIR FRAGMENT DE MONUMENT

(Groupe en cire, salon de 1899)

de l'Art ancien et moderne

talent. Rien ou presque rien de ce qui se prépare pour l'Exposition ne va au Salon.

Je n'y vois qu'une jolie étude de M. Wable, très soignée comme à son habitude, sur une salle où le public viendra voir les transformations de Paris pendant ce siècle.

Il y a quelques œuvres de tout premier ordre : elles se réfèrent, soit à de beaux concours ouvrant des perspectives de nobles besognes, soit à quelques constructions pour lesquelles on désire les récompenses décernées par ses pairs, soit à des monuments desquels leurs auteurs ne pensent pas qu'il suffit qu'on les voie dans leur épanouissement au grand soleil.

La place m'étant mesurée, je passerai vite :

Voici l'unique souvenir de la première partie d'un gigantesque effort : le concours généreusement ouvert par Mme Phœbé Hearst pour l'Université de San Francisco, cette épreuve internationale où de par un juge anglais, un Allemand, un Français et deux Américains, tous les concurrents récompensés, étrangers ou français, furent reconnus élèves de l'Ecole de Paris, ce qui suffit peut-être à défendre notre vieille *Almam matrem* contre les attaques qui ne lui font pas défaut. Il n'y a encore au monde qu'un seul établissement où l'étude de la composition prime toutes les autres, et c'est à la rue Bonaparte. On nous reproche assez nos explosions injustifiées de vanité nationale pour que j'aie eu un certain plaisir, après l'achèvement des opérations du jury, à entendre la lecture des noms échappés aux enveloppes ouvertes, noms qui tant de fois avaient laissé leur trace dans nos concours scolaires, — alors que les quatre-vingt-dix-huit projets exposés nous venaient aussi d'Angleterre, d'Italie, de Grèce, d'Amérique, d'Allemagne et jusque du Japon.

Onze compositions avaient été retenues et sont maintenant l'objet d'une ardente compétition qui se jugera à l'automne. Il s'agit du plan d'une ville universitaire à Berkeley. La composition qui figure au Salon, de MM. Joanny Bernard et Robert, avait été de celles, au nombre de quatre, qu'on ne devait faire connaître au public que si leurs auteurs en manifestaient le désir, et dont le jury avait seulement recommandé l'acquisition. Cette place secondaire, mais singulièrement distinguée déjà, suffit à témoigner de la valeur du plan exposé ; mais ses deux jeunes auteurs — dans une période fiévreuse de féconde production — ne laissent passer aucun concours public sans dire leur mot. C'est ainsi qu'ils présentent pour second morceau de leur exposition,

l'*École supérieure de Commerce*, inaugurée à Paris, avenue de la République, par M. le Président Faure, en une véritable monographie très détaillée où se peuvent apprécier les qualités de simplicité de leur plan, d'ampleur tranquille et bien dans le sujet, de leurs façades et coupes, et des détails auxquels a présidé partout le sens le plus pratique. L'État n'a peut-être pas accordé toute l'attention et toutes les récompenses qu'elle méritait à cette œuvre enlevée de haute lutte, dans des conditions pareilles à celles qui viennent d'attribuer aux mêmes auteurs un édifice complexe pour Aubervilliers, salle de fêtes, bibliothèque, justice de paix, etc., etc., dont le second prix figure au Salon sous le nom de MM. Maistrasse et Berger.

Ces deux artistes, aussi jeunes, aussi prolifiques, et de haute valeur, ont comme les deux premiers une exposition très importante, très complète, avec perspective à vol d'oiseau d'un remarquable projet en cours d'exécution : un important *Hôpital d'enfants*, à Paris, rue Michel-Bizot.

Il me coûte d'attribuer ici seulement quelques lignes à des œuvres qui représentent tant d'efforts, tant de mois de travail et surtout une pareille somme de talent ; il est peut-être plus désobligeant encore de ne pas même nommer les nombreuses compositions où d'excellentes choses seraient à signaler et de ne constituer qu'un sommaire qui serait au *Livret du Salon* ce qu'est l'*Annuaire Hachette* au *Bottin*. C'est mon unique excuse pour ne m'accrocher qu'aux morceaux principaux sans pouvoir les présenter ou les représenter autrement que par leur titre, — comme ces œuvres d'autres associés, qui vont encore deux par deux — phénomène assez surprenant : MM. Bérard et Berthier avec leurs *Groupes scolaires* considérables de *Stains et de Saint-Mandé;* MM. Carré et Castex avec ceux pour lesquels la ville de Clichy a ouvert un concours auquel a pris part M. Legriel ; comme la caserne de sapeurs-pompiers dont M. Heneux, une fois de plus vainqueur, est en train d'embellir Montmartre ; comme la *Bourse* et le *Tribunal de commerce du Mans* de M. Lafon, enfin exécuté et dont la compétition remonte certainement à plus de dix ans ; comme le projet d'un vaste *Lycée de jeunes filles* à Lyon, de MM. Cornet et Sandier, qui porte la marque, devenue traditionnelle, imprimée par M. Vaudremer à ses nombreux établissements scolaires ; comme encore cette composition de l'*Hôtel de ville de Versailles*, de M. Devillard dont le rang de récompense au concours ne permettra de juger de la qualité de composition que sur les dessins qu'il en expose.



Junon

Groupe en marbre, par Carlès.

Une compétition très restreinte, de laquelle M. Esquié est sorti vainqueur en un triomphe jusqu'ici platonique, nous vaut une très belle œuvre — encore en collaboration — de MM. Bélesta et Thillet pour une *Église* de pèlerinage : Sainte-Germaine de Pibrac, non loin de Toulouse. M. Armbruster expose un *Hospice de vieillards* et un *Musée de Valenciennes*, ayant fait partie d'un concours que plusieurs des intéressés soumettent de nouveau à l'appréciation du grand public : MM. Sonntag et Thibeau entre autres.

M. Hannotin a envoyé un *Sanatorium* dont nous souhaitons la réalisation, dit-on, probable. L'art s'y montre partout comme dans toutes les inventions sorties de ce chercheur, dans l'originalité de la création et des formes et dans un rendu incomparablement pittoresque.

Parmi les œuvres d'imagination, citons de M. Despeyroux un amphithéâtre pour oraisons funèbres, qui manque à Paris ; l'*Église votive de M. Hulot*, provenant, ainsi qu'une avalanche de *Salles pour l'Institut*, d'un concours de l'Académie des Beaux-Arts, où ont figuré MM. Bouvier, Lucas, Moisand, Piat et Roy ; une fantaisie réalisée avec autant de talent que de prestesse de rendu sur une utilisation de la galerie des machines, combinaison à laquelle s'est trouvé conduit M. Loviot par l'étude des décors qu'il nous a faits en deux années pour la Société des artistes au Champ-de-Mars ; puis un ensemble trop théorique pour un sujet tout pratique : un *Cercle de jeunes artistes et littérateurs*, par M. Debat.

Les projets pour l'obtention du diplôme d'architecte, sur programme choisi par leurs auteurs, nous valent : d'un Suisse, M. Neukomm, un très intéressant *Temple protestant ;* d'un Américain, M. Perkins, maintenant professeur dans son pays, à Boston, je crois, une excellente étude sur une *Chambre de commerce américaine* à Paris ; une *Petite maison normande*, exécutée à peu près telle quelle, de M. Duval ; de MM. Turin un *Rendez-vous de chasse ;* de M. Dehault, un *Hôtel de ville ;* de M. Chifflot une *Salle de concert* dans un parc ; de M. Hélissent une *Gare*, sujet moderne ; de M. Narjoux un *Casino dans un parc ;* encore une *Salle de concert* de M. Hirbeck.

La variété de ces sujets, la tendance à les prendre dans le vif des réalités les sort de la préparation scolaire ; ces envois constituent chaque année un appoint sérieux à nos expositions. On ne peut les nommer tous. D'autant que sans tomber dans la sèche énumération il faut bien noter d'autres grandes œuvres qui s'imposent en tout cas par leur grandeur intrinsèque, leur impor-

tance de surface dans l'Exposition et aussi par le fait de leur réalisation, sans parler de leur qualité. Je les prends au livret : l'*Établissement thermal* de M. Autant est en construction à Enghien. J'ignore si l'étrange plan étoilé désigné comme le *Casino d'un prince oriental* offre à ses auteurs aux noms exotiques, MM. Tahtadjan et Bezerdjian des chances de réalisation.

La ville de Sens nous avait offert dans sa belle Collégiale restaurée par Viollet-le-Duc l'exposition glaciale mais très remarquable des dessins de son futur hôtel de ville. Pêle-mêle nous avons ici des œuvres récompensées et d'autres qui demandent au grand public la revision d'un jugement dont le résultat avait plongé les jurés dans un étonnement suivi d'autres impressions



PIERRE TOMBALE DE Mme D...
Marbre, par FRÉMIET.

inquiétantes. M. Delarueménil a exécuté son œuvre, un *Hôtel de ville* aussi, à La Fère-Champenoise.

L'art religieux n'est plus que bien rarement représenté par des œuvres qui ne soient pas des imitations archéologiques : celle de M. Charvet, une *Chapelle de château* dans le Jura, présentée avec beaucoup de soin et d'effort, essaie à grand'peine d'y échapper, et l'œuvre de M. Gosset, un vieux combattant, toujours sur la brèche, fait pour l'*Eglise Sainte-Clotilde de Reims* application d'idées modernes à la conception d'un édifice sacré; un décorateur, M. Baudry, cherche à rajeunir sur des surfaces peintes le thème si séduisant d'une *Chapelle à la Vierge* construite par M. Homberg; M. Trinquesse est très traditionnel en son monastère des R. Carmes à Paris, mais y atteint un haut caractère et mérite une mention très distinguée; M. Laborey va porter à Trieste un talent français pour une œuvre française : *Notre-Dame de Sion*.

Les monuments funèbres confinent à l'art religieux. Citons le *Tombeau* de M. Fargeot; le *Monument commémoratif au cimetière de Puebla* (*Mexique*),

de M. Morin-Goustiaux, et celui des combattants de 70-71 à Saint-Etienne (Loire), de M. Varinard des Côtes, l'expert en écriture, si je suis bien renseigné.

M. Chauvet n'a pas tort de regretter l'aspect d'attente du *Pont de la Concorde* privé de ses bonshommes de marbre. Il a combiné de les remplacer par des colonnes rostrales.

Les villas abondent — sous la signature de MM. Béquet, Coulon, Alb. et P. Leseine, Dupard et Lebas, Guénot, Darbida, Charles Morice, Lavirotte. M. Lisch a un château.

M. Henri Guillaume égaie des fantaisies spirituelles et caricaturales de son frère le décor extérieur du théâtre qui portera leur nom.

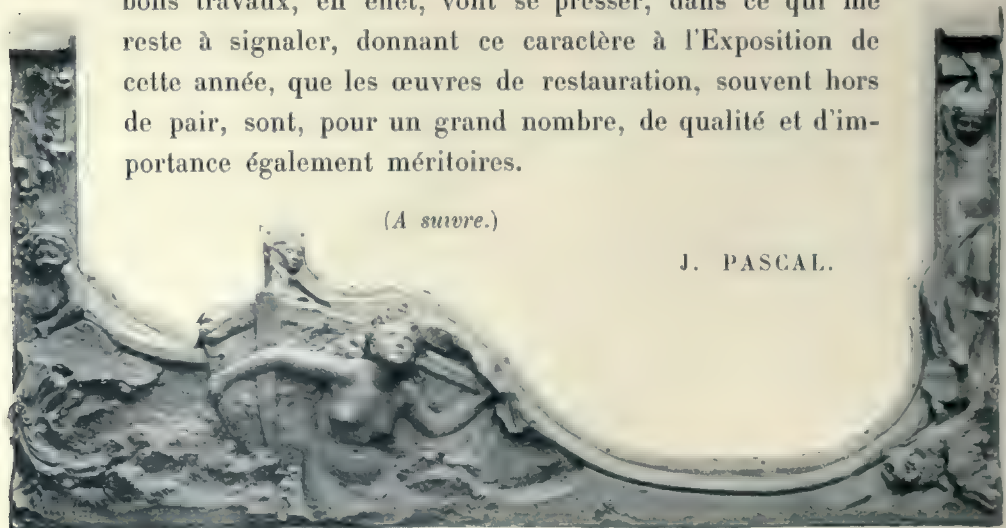
Signalons encore l'aquarelle de M. Renou, qui accompagne un plan intéressant, développant à propos du projet d'une école tout un ensemble de terrasses, de kiosques, de motifs décoratifs destinés à constituer pour Blois, sa jolie ville d'adoption, une riante *Promenade publique*.

Enfin, il y aurait mauvaise grâce à ne pas signaler, parce que ce sont de simples maisons à loyer, les œuvres de M. Morice et des rues couvertes, que M. Meissonier, coutumier d'idées originales, présente avec talent pour remplacer nos antiques passages si goûtés autrefois.

Je dois, d'ailleurs, m'arrêter. Ayant parlé de tant de monde, j'ai le remords cependant d'avoir omis plus d'un nom méritant, et je me sens inquiet devant la perspective d'une énumération encore plus longue; les bons travaux, en effet, vont se presser, dans ce qui me reste à signaler, donnant ce caractère à l'Exposition de cette année, que les œuvres de restauration, souvent hors de pair, sont, pour un grand nombre, de qualité et d'importance également méritoires.

(*A suivre.*)

J. PASCAL.





GOYA

II

VIE DE GOYA, SA JEUNESSE



RANCISCO Goya y Gracia Lucientes naquit le 30 mars 1756 à Fuen de Todos, pauvre village aragonais de 300 à 400 habitants, voisin de Saragosse. Baptisé le lendemain dans l'église Notre-Dame de l'Assomption, paroisse du village, par Jose Maria Ximeno, vicaire, comme en fait foi l'acte de baptême dressé par le curé Camillo Costa, il eut pour marraine une certaine Francisca de Graza ; le nom du parrain ne figure pas sur l'acte. Ses parents étaient de simples paysans habitant une pauvre chaumière, et ayant déjà d'autres enfants. Il grandit un peu à l'abandon

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 février 1899, t. V, p. 133.

dans son bourg natal, vagabondant des journées entières, polissonnant avec les gamins du voisinage, donnant et recevant force horions ; mais très certainement en donnant plus qu'il n'en recevait. La légende raconte — quel peintre n'a pas la sienne? — qu'un moine passant par hasard à Fuen de Todos, aperçut le jeune Goya dessinant avec du charbon, sur un coin de muraille, le portrait de l'aveugle du village, et qu'étonné des heureuses dispositions que décelait cet essai, il demanda et obtint de la famille du jeune prodige de l'emmener à Saragosse pour le mettre sous la direction d'un maître capable de lui enseigner les principes d'un art pour lequel il montrait de surprenantes dispositions.



SCÈNE FANTASTIQUE
Dessin de GOYA (Collection de M. Henri Rouart).

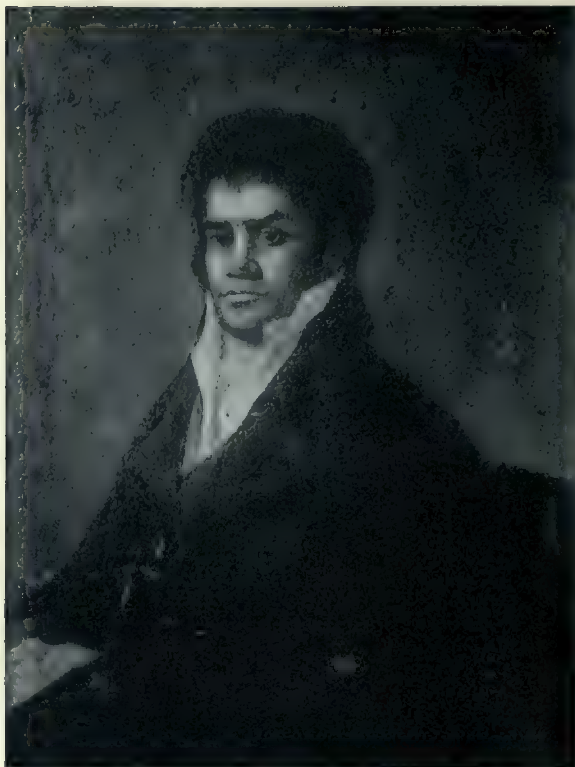
Que cette légende soit vraie ou fausse, peu importe. Ce qui est certain, c'est qu'en 1760, Goya, à peine âgé de douze ans, travaillait dans l'atelier de Luzan, à Saragosse, chez lequel l'avait fait entrer, soit Don Félix Salzedo, religieux du monastère de Aula Dei, situé dans le voisinage de la capitale de l'Aragon, soit, plus probablement, le comte de Fuentes, seigneur de Fuen de Todos.

Don Josef Luzan ou Luxan y Martinez, né à Saragosse en 1710, avait été



Scène de sorcellerie
Peinture de Goya (Alameda du duc d'Osuna).

étudier en Italie, à Naples alors dépendance de la couronne d'Espagne, sous la direction de Mastreolo, élève du Solimène, qui jouissait d'une grande notoriété. Chez ce maître, il prit le goût des ouvrages des peintres à la mode, de Pietro de Cortone, de Solimène, de Luca Giordano, de Mattia Preti *dit* il Calabrese, etc.



Portrait
Par Goya (Musée de Castres).

Quoique complètement oublié aujourd'hui, Luzan n'est pas absolument le premier venu. Il dessinait assez correctement, avait le faire léger, facile, amusant, le procédé expéditif et brillant, possédait une certaine entente de l'ordonnance pittoresque et du sens décoratif; son coloris, un peu fade et quelque peu terne, n'en était pas moins agréable et harmonieux. Comme l'a fort justement écrit le comte de la Viñaza, cet artiste était une sorte de Pacheco aragonais ; mais un Pacheco de la décadence dernière.

Son œuvre est considérable ; elle consiste en tableaux de genre, en portraits et surtout en compositions religieuses, faciles à retrouver dans les chapelles, églises et cathédrales de l'Aragon et des provinces limitrophes.

Laissons de côté la peinture de Luzan; ce qui est spécialement intéressant chez lui, qui fut pour Goya ce qu'Otto Venius fut pour Rubens, et Quentin Varin pour le Poussin, c'est son amour pour le professorat. Il montra une singulière aptitude dans cette branche de l'art si difficile et si délicate ; on ne saurait assez insister à ce propos. Les enseignements reçus par lui des maîtres napolitains, lui semblèrent un dépôt qu'il était de son devoir de



La noce villageoise

Carton pour tapisserie, par Goya (Musée du Prado).

transmettre à d'autres à son tour. Aussi, à peine de retour d'Italie et réinstallé à Saragosse, son atelier devint une sorte d'académie privée, où tous ceux qui avaient le goût et l'amour de la peinture et du dessin étaient assurés d'être accueillis à bras ouverts. C'était pour lui une profonde et intime satisfaction que d'initier aux jouissances de l'art ceux qui s'y intéressaient. Jamais, contrairement à l'usage de son temps, il ne consentit à accepter une rémunération quelconque de ses élèves, avec lesquels il se montrait d'un dévouement et d'une patience à toute épreuve. Le seul paiement qu'il recevait d'eux était la satisfaction qu'il ressentait de les voir profiter de son enseignement. Il avait l'habitude de dire qu'enseigner était pour lui surtout le moyen d'apprendre et de se perfectionner dans son art.

L'année 1755-56 est une date mémorable dans l'existence de Luzan. Il eut alors la profonde satisfaction de réaliser un projet caressé et médité par lui depuis son retour d'Italie, celui d'ouvrir une académie publique des Beaux-Arts. Il fut aidé dans cette œuvre par quelques professeurs qu'il parvint à y intéresser. Citons parmi eux Juan Zabalo son beau-père, Pablo Rausella, Jose Ramirez, etc. Le local fut généreusement fourni par la famille princière des Pignatelli, comtes de Fuentes, qui, par l'illustration de sa race et par sa fortune, tenait la première place en Aragon. Bien entendu, dans cette école tous les cours étaient gratuits. Cette institution peut être considérée comme la cause première et déterminante de la fondation de l'académie de Saint-Louis définitivement établie peu après à Saragosse, sous les auspices des notables de la cité et de la province.

Il n'est pas étonnant qu'avec ce dévouement absolu à l'enseignement, les élèves de Luzan aient été nombreux. Un certain nombre d'entre eux arrivèrent à une haute situation. Parmi les principaux, qui tous devinrent les condisciples et les amis de Goya, il convient de nommer en première ligne les trois frères Bayeu y Subias, de Saragosse, dont les deux aînés, Francisco et Ramon, furent peintres de la Chambre du roi, et le troisième, moine dans la Chartreuse de Fuentes, aux portes de la capitale de l'Aragon ; puis Josef Beraton, de Tarragone, imitateur des précédents ; Tomas Vallespin, de Saragosse ; Antonio Martinez, de Huesca, sculpteur, graveur en médailles, joaillier et orfèvre, dont la réputation fut si grande à Madrid, au commencement du siècle.

Les procédés d'enseignement de Luzan étaient ceux de ses contemporains. Il commençait par faire copier à ses élèves des estampes, leur recommandant

de les reproduire avec une fidélité scrupuleuse. Après un certain temps de cet exercice, il les faisait travailler d'après le plâtre, et ce n'est que lorsqu'ils



Le général Palafox
Peinture de Goya (Musée du Prado).

étaient devenus d'une certaine force à reproduire des figures antiques, qu'il leur permettait d'aborder le modèle vivant. Dans ses entretiens et sa correspondance, Goya se plaint à plusieurs reprises de l'inutilité de ces exercices un peu puérils, surtout des reproductions d'estampes ; mais jusqu'à ces der-

nières années, ces mêmes errements ne furent-ils pas suivis dans toutes les académies, dans toutes les écoles ?

Luzan s'éteignit en 1785, à l'âge de soixante-quatorze ans, à Saragosse, d'où il n'était pour ainsi dire pas sorti depuis son retour d'Italie. Il vécut assez pour jouir des succès de ses élèves les frères Bayeu et surtout de ceux de Goya, arrivé à la cour de Charles III à l'une des plus hautes situations qu'un artiste pût ambitionner. Ce fut pour le vieux peintre le couronnement de sa carrière, la récompense de ses efforts.



Portrait du duc de San Carlos
Bureau du Canal impérial d'Aragon à Saragosse.

Goya ne travailla pas uniquement chez Luzan ; il fréquenta aussi quelque peu, à Saragosse, les Écoles Pies et l'Académie de dessin, fondée en 1714 par le sculpteur Juan Ramirez.

Une des particularités du caractère aragonais est son goût immodéré pour les pèlerinages ou romerias. Pas un bourg qui n'ait le sien, auquel les habitants de toutes les paroisses voisines ne manquent pas de se rendre en foule. Malheureusement, la fête ne consiste pas exclusivement à aller dévotement s'agenouiller dans une chapelle ou un ermitage ; des jeux et des divertissements sont l'accompagnement ordinaire des cérémonies religieuses, et souvent les rivalités entre villages et confréries dégénèrent en luttes sanglantes. La patience et la mansuétude ne sont pas les qualités dominantes de l'Aragonais.

On raconte que Goya partageait la passion de ses compatriotes pour ces fêtes populaires, et qu'un jour, après une mêlée à laquelle il aurait pris part, et où trois jeunes gens auraient été assommés, il crut prudent, sur un avis secret, de fuir les alguazils de l'Inquisition et les sergents de la Santa Hermandad, en allant se réfugier à Madrid. Jusqu'à quel point l'anecdote est-elle vraie, nous n'en savons rien. Toujours est-il qu'à Madrid, où il était venu



Portrait de la reine Marie-Louise
Par Goya (Ancienne galerie de San Telmo à Séville).

pour cette cause ou pour une autre, s'enthousiasmant de Vélasquez, il se mit sérieusement au travail, copiant, croit-on, l'*Ésope*, le *Ménippe* et nombre d'autres œuvres du maître, éparses dans les diverses résidences royales.

Il continua pourtant, s'il faut toujours s'en rapporter aux on-dit, à mener une vie assez irrégulière, courant les aventures, pinçant de la guitare la nuit, embossé dans sa cape, le feutre rabattu sur les yeux, sous la fenêtre de Rosine, à la façon d'Almaviva ; mais Bartholo ne se laisse pas toujours berner, quoi que l'on en dise, et une belle nuit, à la fin de la quatrième année de son séjour dans la capitale des Castilles, on trouva notre écervelé, au coin d'une rue, dans le faubourg de Lavapiès, le dos percé d'un coup de navaja. Malgré le proverbe qui dit : « Cuando esta vipera te pica, no hay remedio en la botica », relevé par des amis et caché aux yeux des sbires, il se rétablit assez promptement, et aussiôt après on lui fit en toute hâte quitter Madrid, l'Inquisition ayant lancé contre lui un ordre d'arrestation. Goya reprit donc le chemin de l'Aragon, où le souvenir de sa première équipée, si équipée il y eut, était oublié. Il revenait avec une réputation déjà établie, puisqu'à peine réinstallé à Saragosse il fut chargé de décorer à fresque une chapelle de la fameuse église de Notre-Dame del Pilar. En moins de trois mois, il exécuta cette décoration à la satisfaction générale. Pour se reposer de ce travail il partit peu de temps après pour Rome, dont il désirait ardemment aller étudier les merveilles artistiques. Le voyage sur mer ne lui réussit guère, et il arriva dans la Ville éternelle fort souffrant ; heureusement sa bonne étoile lui ménagea la chance d'aller loger chez une vieille femme qui le soigna avec une telle sollicitude qu'il se retrouva promptement sur pied.

A Rome, au lieu d'étudier les chefs-d'œuvre des maîtres italiens, Goya, déjà engagé dans la voie qu'il suivit jusqu'à la fin, exécuta des tableaux représentant des scènes de son pays, courses de taureaux, fêtes populaires, etc., qui attirèrent bientôt sur lui l'attention des amateurs. Ses succès furent tels que l'ambassadeur de Russie, chargé par sa souveraine de décider un certain nombre d'artistes distingués à aller se fixer à la cour de Saint-Pétersbourg, lui fit les propositions les plus tentantes ; il s'y montra sourd.

La légende a toujours sa part dans la vie de Goya, et s'il faut l'en croire, sa nature aventureuse ne s'était pas assagie. Elle lui aurait fait tenter pendant son séjour dans la cité des Papes les plus folles entreprises, les escalades les



F. Goya pinx^t

LA FAMOSA LIBRERA DE LA CALLE DE CARRETAS

Revue de l'Art Ancien et Moderne

plus vertigineuses. Ne se serait-il point avisé un jour, dans une ascension à la lanterne de la coupole de Saint-Pierre, pendant laquelle il eût dû mille fois se tuer, d'inscrire son nom avec un couteau, sur une pierre que per-



Scène fantastique

Dessin de Goya (Collection de M. Henri Rouart).

sonne n'avait atteinte avant lui ; n'aurait-il pas fait, un autre jour, le tour du tombeau de Cécilia Metella, debout sur l'étroite saillie de la corniche? Et encore, s'il s'était borné à ce genre de folies! mais il se lança, paraît-il, dans les aventures galantes les plus imprudentes, et se montra à Rome encore plus déraisonnable qu'il ne l'avait été à Madrid. Là-bas, il se serait

mis sur les bras une affaire d'une gravité extrême. Arrêté par les sbires, une nuit où il tentait d'escalader les murailles d'un couvent dans lequel était enfermée une jeune fille dont il était violemment épris, et qu'il se proposait d'enlever, il fut livré à la justice, et ma foi, il était à la veille de passer un mauvais quart d'heure, quand il fut relâché, grâce à l'intervention de l'ambassadeur d'Espagne. Tiré des griffes de la police romaine, Goya se hâta de reprendre le chemin de sa patrie.

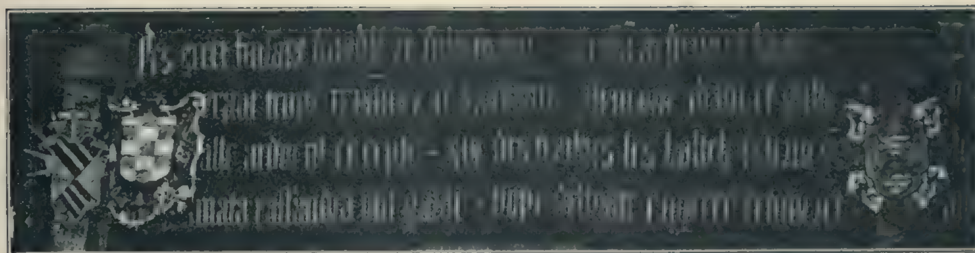
Encore une fois, quelle est la part de la vérité et de la fable en tout cela? C'est ce qu'il est bien difficile de démêler. Toujours est-il que l'on ne prête qu'aux riches[1].

[1] Voir : Paul Lefort, Francesco Goya, *Gazette des Beaux-Arts*, tomes XII et suivants. — Laurent Matheron, *Goya*. Schulz et Thuillie, Paris, 1858. — Charles Yriarte, *Goya, sa biographie*, etc. Plon, édit., Paris, 1867. — Francesco Zapater y Gomez, *Goya, Noticias biograficas*. Imprenta de la Perseverencia, Zaragoza, 1868. — El conde de la Viñaza, *Goya su tiempo, su vida, sus obras*. Typografia de Manuel Hernandez, Madrid, 1887. — Zeferino Aranjo Sanchez *Goya*. La Espana Moderna, Madrid. — Josepe Martinez, *Discoursos praticables del nobilissimo arte de la pintura*. — Additions. Madrid, 1866, etc.

PAUL LAFOND.

(*A suivre.*)





LA GUERRE DE TROIE

A PROPOS DE DESSINS RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE LOUVRE[1]

II



I nous savons, par les inventaires, combien les tapisseries représentant la guerre de Troie étaient autrefois nombreuses, il s'en faut qu'aujourd'hui leur quantité soit à beaucoup près aussi grande. Dans son ouvrage sur les dessins du Louvre, M. Schumann n'en cite que deux séries, l'une décorant autrefois le château de Bayard, en Dauphiné, et l'autre venant du château d'Aulhac, conservée aujourd'hui au tribunal d'Issoire. Nous avons été assez heureux pour en voir et en retrouver quelques autres. Ce sont des tentures plus ou moins directement inspirées par nos cartons, que nous voulons étudier ici.

Dans notre précédent article nous avons reproduit d'après une gravure de Jubinal, faute de meilleure référence, le fragment d'une tapisserie représentant Priam chargeant Anténor d'une mission en Grèce. Cette tenture fait partie d'une suite, provenant de la famille de Besse, habitant autrefois le château d'Aulhac ; elle orne aujourd'hui la grande salle du tribunal d'Issoire. Nous ne connaissons pas ces tapisseries et ne pouvons en parler aujourd'hui que

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 mars 1899, t. V, p. 205.

d'après de médiocres reproductions ou ce qu'on en a déjà dit ailleurs. Cette série comprend en outre un combat de Grecs et de Troyens alliés aux Centaures. Le roi Laomédon est tué. Les Grecs victorieux détruisent la ville une première fois. Cette représentation, qui précédait la reconstruction de Troie par Priam, n'existe plus dans les cartons du Louvre ; mais nous retrouverons



La reine des Amazones combattant avec les Troyens
Dessin du Musée du Louvre (fragment).

ailleurs ce même sujet. D'autres pièces d'Aulhac représentent un conciliabule entre Hector et les chefs troyens et la mort de Penthésilée. Cette dernière scène figure sur notre septième dessin, mais d'une façon assez sensiblement différente.

La tapisserie reproduite précédemment, *Anténor chargé d'une mission en Grèce*, paraît bien cependant avoir été exécutée d'après nos cartons. La disposition de la scène est exactement la même, quoique, le papier ayant été déchiré à gauche, on ait voulu dissimuler l'accident en collant à cet endroit



Entrevue de Penthésilée et de Priam. — La reine des Amazones combattant avec les Troyens
Tapisserie du musée de South Kensington à Londres (fragment).

le fragment d'un autre dessin. Le roi est assis sur un trône élevé, ses fils et ses lieutenants sont rangés près de lui. Anténor, tête nue, se tient devant Priam, et, attentivement, écoute ses recommandations. Non seulement la composition est semblable, mais nous retrouvons, sur la tapisserie et sur le dessin, les mêmes personnages, à la même place, ayant les mêmes gestes, les



Pyrrhus revêtu des armes d'Achille combat les Grecs
Dessin du musée du Louvre (fragment).

mêmes attitudes; les vêtements, les armes et les accessoires sont pareils. Enfin, dans les deux œuvres, l'architecture présente les mêmes caractères, une galerie soutenue par des colonnettes légères laissant apercevoir au dehors le paysage et là-bas, à droite, les galères amarrées au port que défendent et annoncent de hautes tours crénelées.

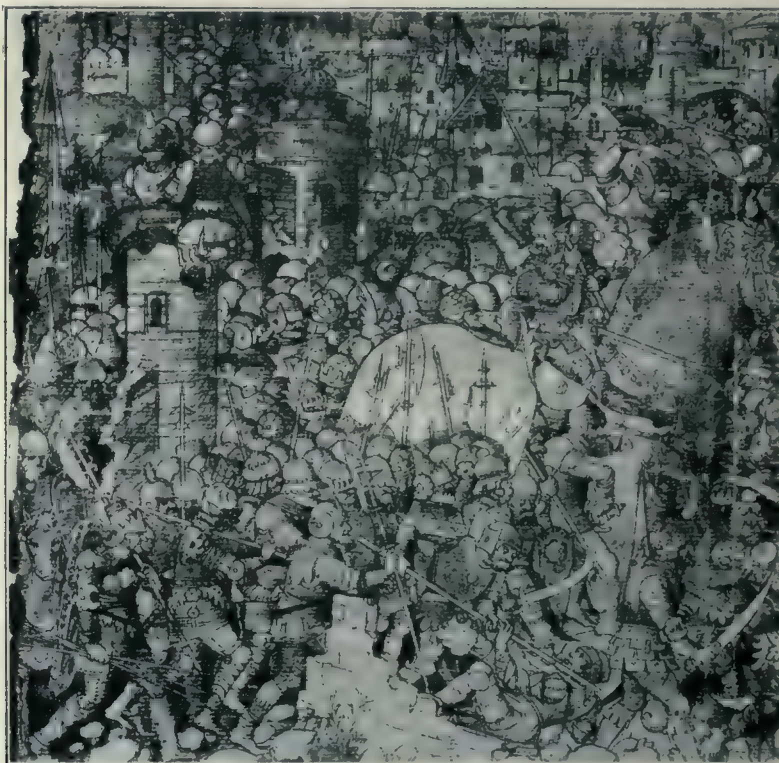
Récemment nous avons pu voir et examiner à loisir une autre tapisserie, dont M. Schumann avait signalé le passage à la Bibliothèque Nationale de Paris, mais dont il ignorait la destinée ultérieure. Son histoire mérite d'être



Pyrrhus revêtant les armes d'Achille

Tapisserie du musée du South Kensington à Londres (fragment).

rappelée. On voyait encore, au siècle passé, dans le château de Bayard, aux environs de Grenoble, une salle ornée de tapisseries où, disait-on, le vaillant chevalier était né. Ces tentures représentaient la guerre de Troie, et, si la légende est vraie, dans son enfance le héros français avait dû souvent



L'ENTRÉE DU CHEVAL DE TROIE
Dessin du musée du Louvre (fragment).

contempler avec admiration les combats acharnés des Grecs et des Troyens. Le château fut pillé à la Révolution, les tapisseries volées; une seule pourtant échappa, par hasard, à la destruction et fut acquise au commencement du siècle par un peintre lyonnais, Richard, qui la légua à Jubinal. Celui-ci en publia plusieurs reproductions fragmentaires dans son ouvrage des *Tapisseries historiées de la France* et la donna, dans la suite, à la Bibliothèque Nationale, pour en décorer le grand escalier. Dans un remaniement, cet escalier fut démoli en 1869, la tapisserie fut alors réclamée par les héritiers du donateur auxquels

elle fut rendue. Cette magnifique tenture fut vendue en 1887 au prix de 1.200 livres anglaises, soit 30.000 francs, au musée de South Kensington, à Londres, où se trouvait déjà, dans le palais de Richard Wallace, la fameuse



L'entrée du Cheval de Troie
Tapisserie de la Cathédrale de Zamora (fragment).

rampe en fer forgé de ce même escalier. Cette pièce représente une partie de notre sixième dessin, la reine des Amazones agenouillée devant Priam, Penthésilée au combat et Pyrrhus s'armant dans sa tente, et, quoiqu'il manque à la tapisserie, à droite, une scène de bataille, que nous voyons sur le dessin, elle n'en mesure pas moins environ dix mètres de largeur sur quatre de hauteur. Dans toutes ces aventures, la tenture a beaucoup souffert ; pour une raison inconnue

elle a été coupée en cinq fragments, et encore toute la partie de droite est-elle perdue. Le peu de soin avec lequel, sans doute, elle fut longtemps traitée, a multiplié les déchirures et les trous. Elle n'a cependant pas été réparée ; mais appliquée sur une toile grise que l'on a, par endroit, su teinter à propos, de façon à bien dissimuler ses blessures.

Les détails y sont encore plus nombreux, plus minutieux que dans nos dessins, les personnages vêtus de riches étoffes de brocart d'or à fond rouge ou bleu, comme le xve siècle en a produit de si beaux, tandis que sur le carton la décoration de leurs vêtements n'est indiquée que par quelques dessins géométriques. On peut remarquer parfois des modifications plus importantes : ainsi, dans la tapisserie, la traîne de la longue et magnifique robe de la reine des amazones est tenue par une suivante ; ce détail n'existe pas sur le carton. Les officiers qui accompagnent Priam ont d'autres gestes, d'autres attitudes, la tête tournée différemment ici et là. La porte de la ville, flanquée d'une seule grosse tour crénelée sur le dessin, en a deux sur la tapisserie, et la décoration n'en est pas tout à fait semblable. Nous pourrions signaler encore quelques variantes dans les deux œuvres. Faut-il insister sur le beau manteau de drap d'or dont Ajax, mettant l'épée d'Achille au côté de Pyrrhus, est vêtu pardessus son armure dans la tapisserie, et qu'il ne porte pas sur le dessin, ou sur le manteau luxueux dont Agamemnon est drapé ? Ce ne sont là que modifications de détails, que partout, dans les architectures, les vêtements, les accessoires ou les armes, ou même dans les gestes et les attitudes des personnages secondaires, on a laissé au peintre des cartons définitifs, dont nos dessins ne sont, nous l'avons dit, que les maquettes préparatoires, ou peut-être même aux tapissiers, la liberté de faire subir aux premiers modèles. Elles sont même indispensables pour conserver après l'agrandissement du dessin original le même effet décoratif que sur la maquette primitive. Mais remarquons aussi qu'aucun des personnages principaux n'a subi de changement important ; disposés de même, ils ont aussi les mêmes gestes, et, sauf cette complication un peu plus grande dans la décoration des étoffes, souvent les mêmes vêtements et les mêmes armes. On peut s'en rendre facilement compte sur les reproductions que nous donnons.

Nous pouvons faire les mêmes observations à propos d'une tapisserie que conserve la cathédrale de Zamora et qui reproduit le huitième dessin : la chute de Troie. La conservation, à vrai dire, en est bien supérieure à celle

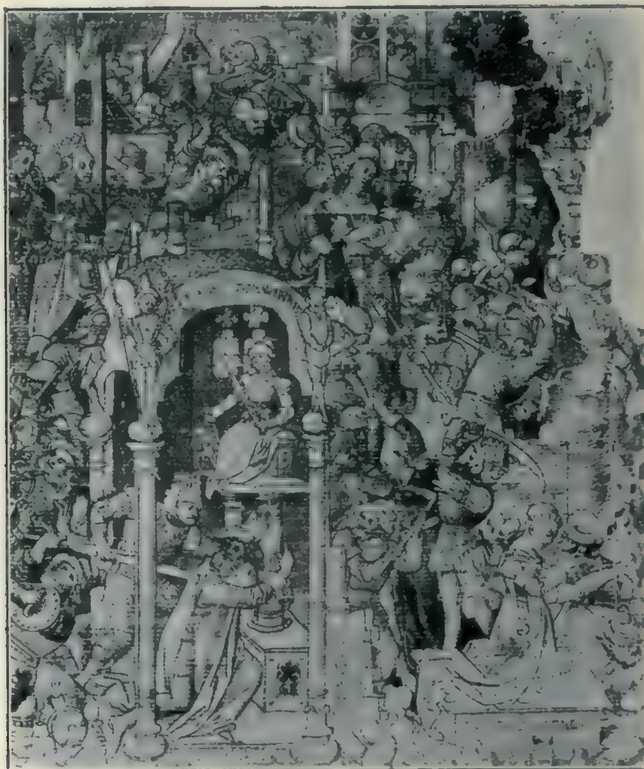
de la tenture du musée de Kensington. Non seulement notre dessin est ici reproduit en entier, mais une scène paraissant étrangère à la guerre de Troie : des personnages réunis dans une salle encombrée de livres — peut-être a-t-on voulu représenter là le cabinet de l'historien de cette guerre — n'existe plus sur nos cartons. Sur cette pièce, si la disposition générale et les épisodes du premier plan sont les mêmes que sur le dessin, nous n'en constatons pas moins d'assez notables différences dans le détail. Comme nous venons de le signaler sur la tapisserie du musée de South Kensington, ces modifications, exigées par l'agrandissement des modèles primitifs, consistent surtout dans l'ornementation somptueuse des étoffes, la disposition assez différente des monuments du fond, dans l'architecture du temple où Priam est tué, dans l'armement ou les gestes des personnages secondaires. On peut mieux s'en rendre compte par les reproductions que nous donnons que par une longue et monotone description. Mais cette tenture offre encore pour nous un autre intérêt que n'avait pas la première. Elle a conservé à sa partie supérieure ses inscriptions : l'explication en vers français des scènes représentées; cette partie n'existe plus sur l'autre pièce. Un certain nombre de couplets, exactement dix-sept — quelques-uns, mutilés, sont incomplets — accompagnaient les cartons du Louvre, au verso desquels ils étaient primitivement collés. Peut-être étaient-ils faits spécialement pour cette suite, car on ne les retrouve dans aucun des ouvrages connus sur la guerre de Troie. Il était facile, par l'abondance avec laquelle sont racontés certains épisodes du siège et le silence sur d'autres faits d'armes aussi importants, de conclure que beaucoup manquaient. Nous en avons la preuve maintenant; la tapisserie de Zamora ayant en effet à elle seule cinq couplets, il devait donc, à l'origine, en exister quarante pour les huit cartons du Louvre tandis que dix-sept à peine nous sont parvenus. Un de ceux-ci présente un certain intérêt, car, incomplet sur nos dessins, nous le retrouvons entier sur la tapisserie de Zamora, comme nous le reproduisons en tête de cet article. Le voici :

Les Grecz faisans horrible et inhumaine
Occision detruirent la cite
De la grant Troye renommee et haultaine
Ylion ont abatu et gaste
Et la ville ardirent excepte
Que des traistres les hostelz releverent

et d'après la tapisserie, les deux derniers vers seraient :

(Ada) mata, Cassandra ont garde
Troye destruite, en Grèce retournèrent

S'il en était besoin, ce serait donc une nouvelle preuve que nos cartons ont



La ruine de Troie. — Mort de Priam
Dessin du musée du Louvre (fragment).

servi de modèles à ces tapisseries sur lesquelles ces couplets sont tissés en lettres gothiques blanches sur des bandes rouges séparées par des armoiries auxquelles d'autres armoiries ont été substituées ou juxtaposées.

Pour une raison que nous ne comprenons pas bien, ces vers français sont traduits, à la partie inférieure de la tenture, en latin, et ces inscriptions seules ont été conservées à la tapisserie du musée de Kensington.

Aucune autre pièce ne peut offrir au point de vue spécial qui nous

occupe ici autant d'intérêt que la tenture de la cathédrale de Zamora. Aucune non plus n'est restée aussi complète que celle-là.

Nous tenons cependant à parler d'une série de trois fragments de tapisse-



La ruine de Troie. — Mort de Priam
Tapisserie de la cathédrale de Zamora (fragment).

ries conservées dans le château de Sully, dans le département du Loiret. Ce sont sans doute les derniers morceaux d'une suite autrefois assez complète, car les scènes qui y sont figurées, se passent à des moments très différents de la guerre de Troie. Nous voyons la lutte des Grecs et des Troyens alliés aux Centaures, telle que nous l'avons déjà signalée à Issoire. Jusque dans les moindres détails, c'est exactement la même représenta-

tion, mais ici la tapisserie a été mutilée, réparée, et, trop haute pour la salle où elle est placée, la partie inférieure en est repliée ou coupée et recouverte par des inscriptions en vers français semblables à celles de la tenture de Zamora. Les deux autres fragments représentent des scènes que nous ne retrouvons nulle part, pas même sur les dessins du Louvre. C'est d'abord Achille devant sa tente, discutant avec les chefs grecs, parmi lesquels on remarque Calchas. Ceux-ci cherchent à le ramener au combat, qui se poursuit, meurtrier pour les Grecs, au second plan; dans la mêlée on remarque particulièrement Palamédès et Pâris. Enfin le troisième morceau a pour sujet les funérailles d'Hector. C'était sans doute le milieu de notre quatrième dessin dont les extrémités seules nous sont parvenues. Il représente d'une façon très curieuse cette scène funèbre. Le fils de Priam, en armure dorée et pourpoint de velours grenat, l'épée nue à la main, est assis sur un trône d'or placé sur un haut piédestal, recouvert d'un baldaquin soutenu par des colonnettes; d'autres colonnettes richement ornées supportent des statues; Hector a les yeux fermés et, pour éviter l'affaissement du corps, une chaîne d'or, pendant du baldaquin, est accrochée au casque. Devant lui brûlent des cierges; un peu en arrière, des hommes, des prêtres sans doute, lisent des prières et chantent, tandis que se pressent en avant, à droite des femmes en costumes élégants et bizarres, à gauche des hommes. Dans ces trois panneaux, les personnages du premier plan ne sont vus, par accident,



Anténor conseillant aux Troyens de faire la paix
Dessin du musée du Louvre (fragment).

que de buste, et des inscriptions françaises mutilées, blanches sur fond rouge, sont cousues à la partie inférieure [1].

C'est pour compléter notre sujet, pour signaler aussi complètement que possible, sans avoir la prétention de n'en pas omettre et ignorer, les tapisseries de cette époque représentant le siège de Troie, que nous mentionnerons encore les trois pièces faisant autrefois partie de la collection du comte Schouwaloff, dont l'une, reproduite ici, représente Anténor conseillant aux Troyens de faire la paix [2]. Ces tapisseries, on le voit, sont encore exécutées d'après nos dessins.

C'est d'après d'autres cartons français qu'a été tissée une superbe suite sur le même sujet que nous avons vue récemment chez un collectionneur de Londres, M. E. Speyer, et c'est encore une série de tentures sur la guerre de Troie, mais mutilée et d'une époque un peu postérieure, qui décore la salle du tribunal de Montereau.

Et si nous devons ignorer longtemps encore, toujours peut-être, le nom du peintre habile qui a exécuté nos dessins, au moins pouvons-nous, avec la conviction que donne l'identité du faire, du style, du caractère des têtes, lui restituer l'honneur d'être l'auteur des cartons des tapisseries de Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, représen-



ANTÉNOR CONSEILLANT AUX TROYENS DE FAIRE LA PAIX
Ancienne collection Schouwaloff.

[1] Nous tenons à exprimer ici nos vifs remerciements à M. Fernand Révil et à M. le Comte de Béthune-Sully pour nous avoir signalé ces intéressantes tapisseries et nous en avoir très aimablement facilité l'étude.

[2] Elle est reproduite dans l'ouvrage de M. Pinchart : *Les tapisseries flamandes* et donnée à tort comme une œuvre flamande.

tant la prise de Jérusalem par Titus, comme nous l'a très obligeamment fait remarquer M. Marcou, inspecteur général des monuments historiques. C'est ainsi que peu à peu nos vieux maîtres du moyen âge et de la Renaissance, si longtemps ignorés et méprisés, sortent de l'obscurité où on les a jusqu'ici injustement tenus. Souhaitons au Louvre de faire souvent des acquisitions aussi précieuses et aussi instructives. N'est-ce pas là, en effet, que notre art, si simple, si naïf et si grand du moyen âge doit être représenté mieux que partout ailleurs et retrouver, enfin, la gloire qu'il mérite?

JEAN GUIFFREY.



BIBLIOGRAPHIE

L'œuvre de Gaspard André, architecte lyonnais (1840-1896). Introduction par Edouard Aynard (Lyon, A. Storck et Cie, 1898, in-fol.).

Dans un discours prononcé le 3 août 1887, à la distribution des prix de l'école des beaux-arts de Lyon, Gaspard André disait : « Dans le dessin comme partout, il y a une morale. Il est une manière honnête, loyale, de dessiner, qui ouvre la porte au progrès, il en est d'autres qui flattent l'indolence, mais laissent faibles et découragés ceux qui les suivent. »

Et celui-là pouvait réclamer l'honnêteté et la loyauté artistiques, qui, toute sa vie durant, donna l'exemple du labeur indépendant et probe, « dénaturant les programmes », renouvelant les banales constructions d'un coup de pouce de sa personnalité, édifiant *chez lui*, dans sa ville et dans sa province, les monuments les plus variés, avec le perpétuel souci de leur harmonie avec le cadre ambiant, et conservant aussi, hélas! ses rêves les plus beaux dans ses cartons — projets irréalisés !

Au moins, les monuments qu'il n'aura pas eu la joie de voir se dresser sur la place choisie, dans la majesté ou dans la grâce calculée des proportions, ne disparaîtront pas avec lui : ses admirateurs et ses amis les retrouveront — à côté des œuvres qui portent sa marque comme, à Lyon, le théâtre des Célestins, le Temple protestant ou la fontaine des Jacobins, triple aspect d'un rare talent — dans ce bel ouvrage pour lequel M. Ed. Aynard, le savant compatriote de l'architecte disparu, a écrit une préface où l'homme et l'œuvre sont racontés et critiqués avec une sincérité qui n'eût point déplu à Gaspard André lui-même.

Aussi bien, M. Ed. Aynard trouve à toutes les pages l'occasion de s'élever au-dessus du sujet, et les idées générales jaillissent au contact de celui qui savait si bien deviner, viser et juger l'*ensemble*. La définition du parfait architecte, artiste et savant à la fois, puisque « l'architecture contient tous les arts et beaucoup de science », l'accord nécessaire entre le monument et le ciel qui l'abritera, la critique de chacune des œuvres maîtresses de Gaspard André — autant de pages qu'on voudrait citer.

Après les avoir lues, après s'être pénétré de l'intense originalité de cet artiste à la fois si personnel et si prêt à entendre les objections, à les provoquer même, après avoir admiré cette belle physionomie expressive et douce, dont le sourire semblait défier les déceptions, on comprend davantage « que la publication de son œuvre s'imposait, aussi bien pour l'exemple qu'elle apporte, que pour l'honneur de Lyon et l'art contemporain ».

Histoire de la musique. Espagne, des origines au XVIIe siècle, par Albert Soubies (Paris, librairie des bibliophiles, 1899, un vol. in-16).

Poursuivant ses recherches sur le développement de la musique en Europe, M. Albert Soubies ajoute un nouvel ouvrage à la série qu'il a si brillamment inaugurée et, après l'histoire musicale du Portugal, de la Hongrie, de la Bohême, de l'Allemagne et de la Russie, voici, condensée en quelque cent pages, une très complète étude sur l'école espagnole, des origines au XVIIe siècle.

Avec la large érudition que les lecteurs de la *Revue* ont eu l'occasion d'apprécier, l'auteur esquisse la biographie et critique le génie particulier de tous les grands maîtres de la musique espagnole, depuis Isidore de Séville, le fécond polygraphe qui termine l'antiquité plutôt qu'il ne commence le moyen âge, jusqu'à Morales, l'admirable précurseur de Palestrina, Guerrero, à la fois doux et profond, Victoria, d'une variété si personnelle et si indépendante, etc.

L'art instrumental n'est pas oublié, non plus que les théoriciens et les écrivains didactiques, mais il semble que M. Albert Soubies se soit complu à nous retracer l'histoire de la musique religieuse, c'est-à-dire savante, au préjudice de l'art populaire, de toutes ces œuvres, *eglogas*, *zarzuelas*, *tonadillas*, qu'il nous présente pourtant, dans son introduction, comme un des deux seuls aspects de la musique en Espagne.

Il est vrai que le livre nous conduit seulement à la fin du XVIe siècle : la lacune sera sans doute comblée dans le second volume de cette monographie à laquelle les artistes réserveront le même accueil qu'à ses devancières, pour les causes que M. Soubies indiquait fort justement lui-même, lors de l'apparition du premier livre de la collection.

« Ce qui peut prêter un attrait spécial à des monographies de ce genre, disait-il, c'est que, par un phénomène que nous avons constaté ailleurs, tandis que matériellement les divers peuples se mêlent et se pénètrent davantage, tandis qu'ils multiplient les communications et les échanges, ils tendent de plus en plus, dans l'ordre intellectuel, à une sorte de particularisme esthétique, hautement accusé et revendiqué. »

Almanach des spectacles (année 1898), par Albert Soubies (Paris, librairie des bibliophiles, 1899, un vol. in-16).

L'occasion est bonne, puisque nous parlons de M. Albert Soubies, pour signaler l'apparition de l'*Almanach des spectacles*, la publication annuelle que chacun connaît — œuvre de statistique, document pour les historiens de l'avenir, mais que nous-mêmes avons fréquemment besoin de consulter dès maintenant — et qui prouve que si l'auteur n'ignore rien de ce qui concerne l'art à l'étranger, il sait aussi tout ce qui se passe en France dans le monde théâtral.

Comme de coutume, l'ouvrage est orné d'une belle eau-forte de notre éminent collaborateur, M. A. Lalauze, qui s'est inspiré de la scène du baiser de *Cyrano de Bergerac*.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le premier trimestre de 1899.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Abhandlungen der kœnigl. Sachsischen Gesellsch. der Wissensch. T. XVIII N° 2. — F. HULSCH. Les poids dans l'antiquité.

Abhandlungen der kœnigl. Gesellsch. der Wissenschaften zu Gœttingen. N° 7. — A. SCHULTEN. Les carrelages romains.

Allgemeine Zeitung. Supplément 1899. N° 2. — A. MARBURG. La chronique; illustrée d'un orfèvre florentin.

Alte und neue Welt. Janvier. — K. HŒBER. La mort de la Sainte Vierge dans l'art.

Février. — J. ODENTHAL. De Bâle à Schaffhouse. — J.-A. SPRING. La Casa Grande à Arizona.

Mars. — J. ODENTHAL. La Suisse.

Allgemeine Konservative Monatsschrift. Février. — F. LEZIUS. La science et l'art dans leurs rapports avec la Bible et le Nouveau Testament.

Anzeiger des Germanischen national Museums. 1898. N° 5. — G. von BEZOLD. Les instruments scientifiques anciens conservés au Musée germanique. — Th. HAMPE. Les anciennes gravures en couleur à la manière criblée.

N° 6. — Hans STEGMANN. Peintures sur verre du XVIe siècle et du XVIIIe; l'œuvre de Jœrg Tratz. — A. HAGELSTANGE. Une gravure sur bois à transformation du commencement du XVIe siècle.

Anzeigen (Gœttingische gelehrte). 1898, N° XII. — K. BURESCH. Antiquités de Lydie.

1899. N° I. — H. BLUEMMER. La description de la Grèce de Pausanias et le commentaire de F.-G. Fraser.

Archiv für Religionswissenschaft. (1898). — O MARUCCHI. Les obélisques égyptiens de Rome (article de A. Wiedemann).

Bauzeitung (Deutsche). 1899. N° 2. — Nouvelles découvertes faites en Egypte.

Berliner philologische Wochenschrift. 1899. N° 1. — W. HELBIG. Les vases du Dipylon et les naucraries (article de E. Assmann). — Une statue de bronze de Pepis I (6e dynastie) au Caire.

N° 3. — A. FURTWAENGLER. Statues originales grecques à Venise (article de F. Hauser).

N° 4. — G. TROPEA. Jason et les Thessaliens (article de F. Cauer). — O. WULFF. L'Alexandre à la lance (article de F. Kœpp).

N° 5. — J.-L. USSING. Les statues de Minerve, de Phidias (article de S. Wide). — F. CAUER. L'histoire de l'art grec au point de vue de la légende, et l'ouvrage de F. Kœpp.

N° 6. — P. VIERECK. Le Papyrus Oxyrhynchos.

N° 8. — F. CAUER. Le monument d'Ancyre édité par W. Fairley. — Les nouvelles descriptions de Delphes. — E. NORDEN. L'Art Antique.

N° 9. — A. FURTWÆNGLER. Les nouveaux faux des Antiques.

N° 10. — KENYON. Les papyrus grecs.

Blatter für das Gymnasialschulwesen. Livr. I et II. — E. WAGNER et G.-V. KOBILINSKI.

Guide des antiquités grecques et romaines (article de W. Wunderer).

Centralblatt für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. 1898. — R. Virchow. Les tombes préhistoriques et romaines de Worms. — S. Reinach. Statuette de femme nue découverte dans une des grottes de Menton (article de L. Laloy). — G. Zumoffen. L'âge de la pierre en Phénicie (article de L. Laloy). — J.-R. Martin. Outils égyptiens en pierre polie et bronze (époque antique) (article de A. Götze).

Centralblatt. N° 48. — Chr. Tsountas et J.-L. Manatt. L'âge mycénéen. — W. Reichel. Le culte des dieux préhelléniques (article de T. S.).

N° 51-52. — G.-B. Nordhoff. Les voies romaines. — O. Marucchi. Les obélisques égyptiens de Rome (article de J.-B.).

1899. N° 1. — Riehl. L'Art dans la Brennerstrasse. Monuments de la sculpture grecque et romaine. — C. Robert. Esquisses romaines. Les joueuses d'osselets de l'Alexandros (article de J. S.). — Stiehl. Les constructions en briques de l'époque romaine.

N° 3. — Monuments antiques de l'Académie des Lincei.

N° 10. — Ambrosoli. Les monnaies grecques. — Ad. Philippi. L'art de la Renaissance en Italie,

N° 11. — Huddilston. La tragédie grecque d'après les vases peints.

Daheim, 28 janvier. — T. Trede. Staufenburg.

25 février. — Paul Rohrbach. Baalbek-Héliopolis.

Deutscher Hausschatz. Livr. 6. — J. Gottwald. Sainte-Sophie de Constantinople. — H. Kerner. Interlaken.

Liv. 7. — J. Odenthal. Zillerthal.

Liv. 8. — J. Odenthal. Le Schwarzenstein.

Deutsche Kunst und Dekoration. Janvier. — R. Klein. L'école contemporaine de peinture de Dusseldorf. — H. Gravell et V. Jostennode. L'art populaire en Allemagne.

Deutsche Revue. Janvier. — R. Meyer-Kræmer. Correspondance inédite de Jacob Burckhardt et de Gottfried et Johanna Kinkel. — H. Ehrlich. Shakespeare et la musique.

Février. — Comte Fr. Schönborn. De la protection des anciens monuments. — W. von Seidlitz. Le japonisme. — Louise von Kobell. Le symbolisme de la couleur dans l'art antique. — E. Halperine-Kaminsky. Le rôle de l'art. Réponses au comte Tolstoï.

Mars. — R. Meyer-Kræmer. Correspondance de Jacob Burckhardt (*suite*). — Louise v. Kobell. Le symbolisme de la couleur dans l'art antique (*suite*). — A. Ruhemann. L'atelier de Charles van der Stappen.

Deutsche Rundschau. Janvier. — Otto Seek. L'Exposition de Rembrandt à Amsterdam (*suite et fin*). — Les fouilles et découvertes archéologiques à Rome en 1898 et 1899.

Février. — F.-M. Fels. Jacob Burckhardt et ses études sur la civilisation grecque.

Mars. — Willy Pastor. Le nouveau style dans l'art.

Gartenlaube. 1899. — Livr. 1. Félix Vogt. — La Bastille.

Livr. 3. — D[r] A. Vogeler. Hildesheim.

Gesellschaft. Janvier. — M. G. Conrad. Puvis de Chavannes et Félicien Rops.

Mars. — O. Wiener. L'art à Prague.

Graphischen Künste (die). 4[e] fascicule, 1898. — G. Gronau. Cornelia Paczka. F. Dornhoeffer, R. Jettma. — E.-W. Braun. Hans Thaner.

1899. N° 1. — W. Ritter. Eugène Grasset.

Geschichtsblætter (Rheinische). 1898. T. IV. — O. Minjon. Xante et Troie (La colonne trajane).

Globus. 1898. N° 21. — F.-V. Luschan. Le prétendu « Crucifiement du Christ » dans le palais de Tibère.

Jahrbuecher (Bonner). 1898. — A. Furtwaengler. Bronzes romains d'Allemagne. — H. Dragendorff. Les vases arrétiniens dans leurs rapports avec l'art de l'âge d'Auguste. — H. Nissen. Le trophée romain de Benel. — M. Siebourg. Une amulette d'or gnostique de Gellep. — Steuernagel. Rapport sur les restes de la Porta Paphia, à l'occasion de sa démolition en décembre 1897. — O. Hauser. L'amphithéâtre de Vindonissa. — A. Gunther. Voies romaines et pierres miliaires avec inscriptions à Coblenz.

Jahrbücher der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Alterthumskunde. 1898. T. 9. — Metz, ville romaine.

Jahrbücher (Neue) für das klassische Alterthum. N° 9. — F. Noass. Les progrès et l'évolution de l'architecture grecque.

Jahrbücher (Preussische). 1898. T. 94. L. 3. — W. Cronert. Les fouilles d'Égypte, le papyrus Oxyrhynchos.

Jahrbuch der kœnigl. preussischen Kunstsammlungen. 1899. N° 1. — C. v. Fabriczy. L'arc de triomphe d'Alphonse I au Castel Nuovo de Naples. — O. von Falke. Les poteries de grès colonaises. — Paul Müller. Léonard de Vinci. Une réplique de la *Vierge et sainte Anne*, conservée à l'Université de Strasbourg.

Jahrbuch des kaiserlich-deutschen archœologischen Instituts. 1898. Liv. 4. — R. Forster. Sculptures d'Antiochia. — Ad. Michaelis. Une statue disparue du Jupiter trônant. — E. Pernice. Coupe corinthienne de Iena.

1899. Liv. I. — Th. Wiegand. Un nouveau portrait d'Alexandre. — G. Weber. Les aqueducs de Smyrne. — S. Wide. Vases géométriques de la Grèce. — E. Petersen. Cæle Vibenna et Masterna.

Kirchenschmuck. N° 3. — La basilique de Milan.

Korrespondenzblatt der westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. N° 11. — H. Willers Lingots et barres d'argent de l'époque romaine ancienne.

N° 12. — Mühlacker. Pierre votive d'un décurion (*Curlatis Aquensis*) à Durrmenz. — Stockstadt. Pierres votives de *beneficiarii cos*. — A. Rièse. Voie romaine de Francfort. — M. Ihm. Le cours d'épigraphie latine de R. Cagnat.

Kritik. 1899. N° 172. — R. Wrede. La reconstruction du Forum romain.

Kunstchronik. 1898. 29 décembre. — K. Wœrmann. L'exposition Cranach à Dresde.

12 janvier. — Wolf. Le palais des Doges de Venise en danger.

16 mars. — J. Lessing. La collection Richard von Kaufmann, de Berlin. Une statue de saint en bois peint du XIIIe siècle.

Kunst und Kunsthandwerk. 11 et 12. — L. Hevesi. Un artiste autrichien : le sculpteur Arthur Strasser et son œuvre. — A. Weese. Les nouvelles tendances dans l'art décoratif munichois. — Eugène Müntz. Objets provenant du roi Mathias Corvin conservés dans diverses collections de Paris. — Hungerford-Pollen. Les meubles anglais depuis l'avènement au trône de Henri VII.

1899. N° 1. — L. Hevesi. L'exposition du musée autrichien de l'art appliqué. — A. Marguillier. L'art de la médaille en France au XIXe siècle.

N° 2. — A. Czerny. Le monastère de Saint-Florian dans la Haute-Autriche et l'architecture autrichienne du XVIIIe siècle. — L. Hevesi. L'exposition du musée autrichien de Vienne,

N° 3. — A. Czerny. Le monastère de Saint-Florian (*suite*). — L. Hevesi. La vie artistique à Vienne. — V. Latour. Sir Henry Raeburn.

Kunst für Alle. 1899. 1er janvier. — Un portraitiste allemand : Hugo von Habermann.

15 janvier. — O. Ollendorff. Le peintre Arthur Kampf de Dusseldorf. — F. Pecht. Le génie et le talent dans les beaux-arts.

1er février. — Diplômes d'honneur modernes.

15 février. — H. Wollmar. Un peintre religieux allemand : Friedrich Geselschap. — F. Schumacher. Sur l'encadrement des œuvres d'art.

15 mars. — W. Schleicher. Les peintures murales et les peintures sur verre de Carl Gehrts.

Kunst unserer Zeit. T. X. N° 3. — G.-A. Horst. Le peintre allemand Al. von Liezen Mayer.

N° 4. — Max Bewer. Le peintre norvégien Hans Dahl.

N° 5. — X. Meurer. Les nouvelles portes de bronze de la cathédrale de Brême.

Kunstgewerbeblatt. Janvier. — Albert Hoffmann. L'art industriel aux expositions de Berlin et de Munich. — K.-E. Schmidt. François-Rupert Cavabez.

Février. — F. Back. La Chambre impériale au Palais de Darmstadt. — L'art et l'industrie à Vienne.

Mars. — F. Minkus. L'exposition au musée impérial d'art et d'industrie à Vienne.

Litteraturzeitung (Deutsche). 1898. N° 49. — R. Fisch. Les ruines d'Ostie (article de G. Wissowa). — J. Bœhlan. Les nécropoles ioniques et italiques (article de H. Dragendorff).

1899. N° 1. — La Sicile antique de A. Holm

(article de Ed. Meyer). — KALKMANN. Les sources de l'histoire de l'art de Pline (article de C. Robert).

N° 5. — E. BETHE. Le théâtre Attique.

N° 6. — RIEHL. L'art dans la Brennerstrasse.

N° 9. — J.-B. NORDHOFF. Les voies romaines et le Delbruckerland (article de G. Noeff).

N° 11. — SCHULTEN. L'architecture romaine sous l'empereur Hadrien.

Mittheilungen der k. k. Central Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst und historischen Denkmæler. 1898, liv. 4. — RIEDL. Restes d'une ancienne basilique de la première époque chrétienne sur le territoire de Celeja.

1899, liv. 1. — L. SCHNEIDER. — Les fouilles de Kœniggratz. — RIEDL. Les mosaïques de Celli-Kohaut. — Les fouilles et découvertes archéologiques de Pœtovium en 1897. — Monnaies trouvées à Muggia. — O. FRANK. Mosaïques des environs de Klagenfurt. — HANN. Thermes romains près de Mühldorf. Les bains romains d'Emona. — J. JENNY. Découvertes archéologiques préhistoriques et de l'époque romaine faites dans la région rhénane.

Mittheilungen über rœmische Funde in Heddernheim. 1898. — I.-J. ZIEHEN. Statuette en relief de Minerve trouvée à Heddernheim. — A. RIESE. La voie romaine de Heddernheim. — G. WOLFF. La forteresse romaine de Heddernheim.

Mittheilungen des kaiserlich deutschen archæologischen Instituts. Liv. 4. — P. ORSI. Les nécropoles de Licodia. Eubea et les vases géométriques du IVe siècle. — A. MAYR. Pantelleria. — P. HARTWIG. Un vase en céramique de C. Popilius avec scène de bataille.

Mittheilungen der k. k. central Commission. 1898. N° 4. — R. MULLER. Les œuvres d'art de la Bohême. — A. SILBER. La restauration des fresques de Pellizano. — P. GRUBER. — Les églises de Carinthie et les restes des fresques de l'époque romaine. — Th. MELICHER. La restauration des fresques de l'église de Taisten en Tyrol. — F. KULSTRUNK. La tour en ruines de Felben (Tyrol).

1899. N° 1. — A. FRANZ. Les *Croix* de Moravie. — K. CRNOLOGAR. Les églises de Carniole (Weichselburg, Ratschach, Gumnisce). — R. MÜLLER. Les œuvres d'art de la Bohême septentrionale. — A. WEBER. L'église Saint-Rupert de Vienne.

Monatshefte (Westermannsche). 1898. Décembre. — W. WUNDERER. — Les travaux internationaux dans le domaine classique.

Museum. 1899. Livr. 1. — *Le Gaulois et sa femme*, groupe en marbre au musée Boncompagni de Rome.

Livr. 2. — Bas-relief funéraire attique, musée de Berlin.

Livr. 3. — Groupe de Ménélas (Loggia dei Lanzi Florence).

Livr. 4. — APOLLON. Statue de bronze antique (Louvre).

Nachrichten über deutsche Alterthumsfunde. 4 et 5. — Bibliographie des découvertes archéologiques faites en Allemagne au cours de 1897.

Nation. 1899. N° 17. — L'histoire de la civilisation grecque de J. Burckhardt.

Neue deutsche Rundschau. Février. — Elisabeth FŒRSTER NIETZSCHE. Correspondance de Jacob Burckhardt et de Nietzsche.

Mars. — Franz SERVAES. Hans Thoma.

Nord und Sud. Février. — Gustave KRAKAUER. David : l'artiste et la Révolution.

Pan. 1898, 2e fascicule. — W. BODE. Jacob Burckhardt. — R. SCHICK. La vie de Boecklin (*suite*). — F. CARSTANJEN. Le peintre Hambourgeois. N.-V. Dorph. — W. von SIEDLITZ. La galerie de peinture d'Helsingfors.

3e fascicule. — R. SCHICK. La vie et l'œuvre d'Arnold Bœcklin. — Lou Andreas SALOMÉ. Les formes primitives de l'art. — A. LICHTWARK. L'éducation du sens de la couleur. — Max LEHRS. Les cartes postales artistiques. — LIEBERMANN. Degas. — W. SCHŒLERMANN. Félicien Rops.

Philologus. 1899. N° 4. — J. BŒHLAU. Nymphes au corps de serpent. — P. WEIZSÆCKER. Le *Mikon* de l'Anakeion d'Athènes. — C. WUNDERER. La statue des lutteurs du musée des Thermes.

1899. N° 1. — F. NOACK. Le proxenium dans l'architecture du théâtre antique. — M. MAAS. Le porteur de veau du musée de l'Acropole.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1899. N° 1. — Paul SCHUBRING. Les fresques de la crypte de Saint-François d'Assise. — Charles LOSER. Les dessins de la bibliothèque royale de Turin et les marbres italiens. — E. JACOBSEN. Le musée civil de Venise. — Fr. DULBERG. Le dernier jugement de Lucas de Leyde. — O.-K. CHYHL. Un vase en cristal de Silbmacher. — Les lions de granit de la cathédrale du Schlesvig.

Rœmische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte. 1898. Liv. IV. — A. DE WAAL. Découvertes archéologiques dans les catacombes (années 1838 à 1851). — Trois lampes de la collection du Campo Santo.

Supplément 9. — A. MŒHLER. La musique grecque, gréco-romaine et chrétienne primitive.

Rundschau (Neue philologische). 1898. N° 25. — C. ROBERT. Les joueuses d'osselet de l'Alexandros (article de P. Weizsacker.

1899. N° 2. — P. WEIZSACKER. L'Asclepios de L. Kjellberg.

N° 3. — P. WEIZSACKER. La reconstitution des peintures murales de Polygnote à Delphes.

Stimmen aus Maria Laach. Février. — S. BEISSEL. L'art médiéval.

Sitzungsberichte der kœniglich Preussichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. CONZE. Les levers cartographiques de Pergame. — La numismatique grecque (Mommsen). — Prosopographie de l'époque impériale romaine (Mommsen).

Ueber Land und Meer. Livr. 8. — La Restauration du Forum de Rome.

Ver sacrum. Décembre. — Herman BAHR. Fernand Khnopff. — F. KHNOPFF. Walter Crane.

Mars. — R. M. RIKE. L'Art.

Vom Fels zum Meer. Liv. 10. — A. FROMANN. L'art et l'industrie de la poterie. — A. RUHEMANN. L'art belge contemporain.

Livr. 11. — Correspondance de Schubert et Mendelssohn.

Livr. 12. — La poterie. — La cathédrale de Freising.

Livr. 13. — George GRONAU. La galerie de Dresde. — L. HEVESI. San Remo. — J. BECKMANN. Les monuments de la Bulgarie.

Livr. 14. — Le meuble artistique.

Wiener Rundschau. 15 mars. — John RUSKIN. L'art et la morale.

Wochenschrift für klassische Philologie. 1898. N° 50. — K. DUMAS. La construction du théâtre grec.

N° 51. — G. THIELE. Les ciels antiques.

1899. N° 1. — J.-N. SVORONOS. Journal international d'archéologie numismatique.

N° 3. — W. FAIRLEY. Monumentum Ancyranum.

N° 4. — Un vieux calendrier populaire des Athéniens sous forme symbolique.

N° 5. — V. SCHULZE. Les fouilles de la Sicile souterraine.

N° 7. — Les monuments de la sculpture grecque et romaine de Furtwaengler et Urlichs.

N° 9. — MÜLLER et WIESELER. Monuments antiques.

Zeit. 14 janvier. — L'oratorio de Haydn (*La Création*).

28 janvier. — J. LÉVY. Félicien Rops.

Zeitschrift für Bildende Kunst. Janvier. — Walter von zur WESTEN. Les reliures artistiques. — F. von ZOBELTITZ. Un prédécesseur du psautier de 1457. — Emile FROMM. Une gravure sur bois, inconnue du XVe siècle « Saint Jérôme ». — Dr J. LOUBIER. L'art dans l'impression du livre. — J.-L. ALGERMISSEN. La bibliothèque de la ville de Cologne. — Hans MACKOWSKY. *L'Annonciation et le mariage de sainte Catherine* de Francesco Pesellino.

Février. — G. PAULI. L'exposition de l'Ecole lombarde au Burlington Club des Beaux-Arts de Londres (1898).

Mars. — E. FIRHMENICH-RICHARTZ. Roger van der Weyden. — G. PAULI. L'Ecole lombarde à l'Exposition du Burlington Club. — J. VOGEL. Portraits de Winckelmann. — E. STUDNICZKA. Une adresse de félicitations en marbre.

Zeitschrift für Bücherfreunde. Février. — R. WOLKAU. Les caricatures politiques de la Guerre de Trente ans. — A. SCHLOSSER. Les éditions de luxe de Degen au commencement du XVIIIe siècle. — Jean LOUBIER. L'art dans l'impression du livre.

Mars. — Dr A. SCHMIDT. La bibliothèque Moscherosch et sa décoration intérieure. — P. RATH. Les annonces artistiques. — Dr G. BEER. La salle Lullin à la bibliothèque municipale de Genève.

Zeitschrift für Ethnologie. 1898. Liv. 4. — P. RHEINECKE. Tombes scythes de Nagy Enyed (Hongrie). — C. DE MARCHESETTI. Outils en pierre découverts en Egypte (époque antique). Le musée de Gizeh.

Zeitschrift für die œsterreichischen Gymnasien. Liv. 12. — K. SCHENK. Le Papyrus Oxyrhynchos.

1899. Liv. 1. — H. MAGNUS. Les bustes antiques d'Homère. — Olympie (article de St. Rzepinski).

Zeitschrift (Historische). N° 2. — F. DELITZSCH. Le plus ancien système d'écriture et ses origines. — H. KLUGE. L'écriture des mycéniens.

Zeitung (Münchener Allgemeine). 1899. N° 7. — La carte en mosaïque de Madaba.

Zukunft. 4 février. — H. ROSENHAGEN. — L'art d'aujourd'hui et l'art de demain.

Zeitschrift für Christliche Kunst. 1898. N° 10. — SCHNUETGEN. Le dyptique peint pour la cathédrale de Francfort. — SCHNUETGEN. Une broderie du XVe siècle (chasuble de l'église du monastère d'Aschaffenburg). — H. SCHRŒRS. Fra Angelico.

Zeitschrift für chrisliche Kunst. N° 11. — H. SCHRŒRS. Giovanni da Fiesole.

N° 12. — H. RENARD. L'église paroissiale catholique de Bingen. — H. SCHRŒRS. La pensée fondamentale de « *La dispute du Saint Sacrement* » de Raphaël.

ANGLETERRE

Academy. N° 1398. — Miss BENSON et Miss GOURLAY. Le temple de Mut. — M. JASTROW. La religion de la Babylonie et de l'Assyrie et les monuments qui s'y rattachent.

Antiquary. Janvier. — Mme Basil HOLMES. Les gîtes et demeures des quakers de Londres au nord de la Tamise (avec illustrations). — Rev. C.-H. Evelyn WHITE. Une église paroissiale du XVIIe siècle (an 1606).

Février. — Henry P. FEASEY. Fers et moules à gauffres anciens.

Mars. — Russell LARKBY. Les églises du comté de Kent. — John GARSTANG. Ribchester.

Architectural Review. Janvier. — H.-B. WALTERS. L'art antique en Chypre. — T.-R. MACQUOID. La sculpture dans l'Allemagne du Nord. — Rev. W.-J. LOFTIE. Les arts dans l'Egypte ancienne. — BERESFORD PITE. L'architecture de Michel-Ange. — W. MILLARD. Gilbert Scott junior.

Février. — George Price BOYCE. — Rev. W.-J. LOFTIE. Les arts dans l'Egypte ancienne (2e article). — P.-A. ROBSON. La cathédrale de Saint-David. — W. MILLARD. Gilbert Scott junior (2e article). — H.-B. WALTERS. L'art antique en Chypre (*suite*). — J.-A. GOTCH. Le livre de dessins de John Thorpe.

Mars. — G.-L. MORRIS. Lake House. — Alf. MELANI. La chapelle de saint Pierre martyr dans la cathédrale de Saint Eustorgio à Milan. — P.-A. ROBSON. La cathédrale de Saint-David (*suite*). — H. WILSON. Le dessin. — E. Guy DAWBER. Les cloches au point de vue artistique. — May MORRIS. Notre-Dame de Chartres. — Rev. W.-J. LOFTIE. Les arts dans l'ancienne Egypte (3e article).

Architect. 1899. 3 mars. — Découverte de vases à Caserte (fouilles aux environs de Naples).

Archœologia Miscellaneous Tracts. 1899. N° 1. — G.-H. ENGELHARD. Quelques constructions de l'époque romano-britannique découvertes à Clanville (Andover). — W.-H. St-J. HOPE et G.-F. FOX. Découverte de l'emplacement d'une cité romaine à Silchester (Hants) en 1897.

Art Journal. Janvier. — A.-L. BALDRY. Robert Sauber. — Miss Marion HEPWORTH DIXON. George Broughton. — GLEESON WITHE. Les impressions en aquarelles sur tissus à la manufacture de MM. Wardle à Leek. — J. RANKEN. Tintagel.

Février. — Claude PHILLIPS. Vertecchio ou Léonard de Vinci. — G.-D. LESLIE et F.-A. EATON. L'Académie royale de Londres au cours du XIXe siècle. — A.-L. BALDRY. La décoration du Reform Club à Londres. — Mme BRUCE-CLARKE. Les bijoux anciens et modernes. — L'association américaine des Beaux-Arts.

Série jubilaire. N° 1. — Jean-Honoré Fragonard. — S.-C. HALL. La maison d'André Marvel. — Anna JAMESON. Quelques pensées sur l'art. — W.-G. ROGERS. Un berceau sculpté fait pour la reine. — Sidney COOPER. Etude autobiographique. — Sir J.-C. ROBINSON. La décoration de l'ameublement.

Mars. — G.-D. LESLIE et F. A. EATON. L'Académie royale de Londres au cours du XIXe siècle (*suite*). — J.-W. DARTON. Gordon

Brown, illustrateur du livre. — P. MOLMENTI. Le Moretto de Brescia. — Mme BRUCE-CLARKE. Les bijoux anciens et modernes (*suite*). — R.-H. SHERARD. Louis Anquetin.

Série jubilaire. No 2. — Les cristaux de neige dans leurs applications au dessin. — Ed. Matth. Ward. — F.-H. FAIRHOLT. Marques d'orfèvrerie (poinçons des œuvres d'art en or et argent). — Mme S.-C. HALL. Chatsworth. — Les beaux-arts au Palais de Cristal.

Série jubilaire. No 3. — J. DAFFORNE. William Dy, le premier des préraphaélites. — F.-W. FAIRHOLT. La maison et le tombeau de Sir Joshua Reynolds. — Ouvrages en métal de l'art gothique. — J. DAFFORNE. Saint-Pierre et le Panthéon. — G.-F. WATTS. La fresque de Lincoln's Inn. — Le drapeau national d'Angleterre. — La manufacture royale de porcelaines de Worcester.

Art Journal. Numéro de Pâques. — Lewis F. DAY. L'art et l'œuvre de William Morris.

Artist. Janvier. — N. PEACOCK. Une chambre à coucher d'une isba russe. — W.-H. WARD. Arthur E. Nowell (*suite*). — Fred. MULLER. George Jack. — A. WERSCHLER. Les expositions au Palais de Cristal de Munich et la scission des exposants. — A.-H. HINTON. Les fusains de Lester Sutcliffe.

Février. — F. RHEAD. La poterie hollandaise (*suite*). — A. WERSCHLER. La sculpture moderne en Allemagne. — A.-H. BAXTER. Dessins pour salle à manger. — C.-H. CAFFIN. Un artiste américain en bois brûlé : J.-W. Foslick. — R. DE LA SIZERANNE. La bataille des frères préraphaélites.

Mars. — Sunny FRYKHOLM. Les amis des arts manuels : une société artistique suédoise. — Miss Béatrice Parson. — Mme Ph.-H. NEWMANN. Quelques orfèvres et leurs œuvres.

Athenæum. No 3715. — L. BORSARI. Les fouilles du Forum de Rome.

No 3716. — ROWE. Les sculptures sur bois françaises du musée national de Londres.

No 3725. — GWYNN. Les mémoires d'un peintre du XVIIIe siècle : James Northcote.

Atlantic Monthly. Décembre 1898. — N.-S. SHALER. Le paysage comme moyen de développement intellectuel.

Janvier-février 1899. — BRADFORD-TORREY. La Franconie artistique.

Mars. — Norman HAPGOOD. L'architecture des théâtres.

Belgravia. Février. — Les expositions de tableaux à Londres pendant la dernière saison d'hiver.

Biblia. 1899. Janvier. — S. BERWICK. Le sphinx et la solution du problème de l'énigme. — DE MORGAN. Découvertes à Suse.

Book Buyer. Mars. — F. WEITENKAMPF. Les illustrateurs de Dickens. — A.-H. GARLAND. FrédérickG. Kitton, W.-L. Andrews, Etienne Picquet.

Builder. 1898. No 5. — Fouilles et découvertes faites à Thèbes par l'Association architecturale. — L'école anglaise à Athènes. — Le forum romain.

Cassell's Magazine. Janvier. — L.-W. LILLINGSTON. L'illustration des almanachs.

Mars. — E. CLARKE. La décoration de la salle à manger : la table.

Avril. Frank BANFIELD. Le chœur de la cathédrale de Saint-Paul. — M. R. ROBERTS. Les appartements du château d'Oxford.

Cassiers's Magazine. Janvier. — W.-F. DURFEE. Comment on a bâti les pyramides.

Catholic World. Mars. — Mary F. DIXON. Les fontaines célèbres de la Palestine.

Century Magazine. Février. — Marie L. van VORST. Le peintre Boutet de Monvel.

Mars. — Arthur HOEBER. Une artiste américaine : Mary Cassatt.

Avril. — Rufus B. RICHARDSON. Les fouilles et découvertes archéologiques de Corinthe.

Chronicle (Numismatic). No 72. — H.-T. EARLE-FOX. Monnaies grecques de ma collection. — E.-J. SELTMAN. La représentation d'un « atelier de la monnaie » romain dans la maison des Vetii. — A. HOLM. Les monnaies siciliennes (Article de A.-J. Evans).

Courier (Manchester). 1899. 19 février. — Fouilles et découvertes archéologiques romaines à Ribchester.

Chambers's Journal. Février. — T.-H.-S. ESCOTT. Les Chevaliers de la Brosse.

Chautauquan. Janvier. — J.-C. THORNLEY. Old Bailey à Londres.

Contemporary Review. Février. — Félix WEINGÆRTNER. La symphonie depuis Beethoven.

Cornhill Magazine. Février. — La maison de G.-F. Watts. Little Holland House.

Cornish Magazine. Février. — Mme BERYL-CAN-JONES. Les fresques de l'église de Saint-Breage. — Thurston-C. PETER. L'église de Saint-Senen.

Cosmopolitan. Janvier. — Théodore DREISER. La fabrication des vitraux peints. — Mary-E. ALLEN. Les livres d'images du vieux temps.

Critic. Mars. — Ch.-Belmont DAVIS. Edward Penfield et son œuvre. — Les illustrateurs de Dickens.

Dome. Janvier. — Campbell DODGSON. Les livres d'étrennes illustrés d'il y a quatre siècles. — L.-A. CORBEILLE. Piranesi.

Mars. — C.-J. HOLMES. L'art et le paysage.

Edinburgh Review. Janvier. — Burne-Jones, l'éthique de son œuvre.

English illustrated Magazine. Mars. — Les faïences veinées.

Englishwoman. Mars. — K.-L. MONTGOMERY. L'Alhambra et Grenade.

Girl's Own Paper. Janvier. — La porcelaine anglaise. — Fred MULLER. Comment on décore les meubles au patron.

Good Words. Janvier. — Sir WHYTE BAYLISS, Artistes anglais contemporains. Lord Leighton, le peintre des Dieux. — G.-A. RAPER. Les maisons historiques de Paris.

Février. — Sir WHYTE BAYLISS. Artistes anglais contemporains : Sir John-Everett Millais.

Mars. — Sir WHYTE BAYLISS. Artistes anglais contemporains. Sir Edward Burne-Jones.

Graphic (Daily). 1899. 21 janvier. — Antiquités de Londres conservées au musée de Guildhall.

Great Thoughts. Janvier. — Marie-D. WALSH. Mémoires de Michel-Ange. — Rev.-John CUTTELL. Benjamin West et le *Christ guérissant les malades*. — W.-K. GREENLAND. Versailles.

Février. — Rev.-John CUTTELL. Holman Hunt et *L'ombre de la mort*.

Mars. — W.-A. JONES. Cambridge.

House. Janvier. — L'œuvre de C.-F.-A. Voysey. — Le vieux Sèvres. — Le meuble de Heppelwhite.

Février. — L'argenterie du XVIIe siècle. — Le vieux Sèvres. — Collection William Forbes.

Mars. — Angelica Kauffmann. — Quelques vieilles théières.

Idler. Février. — P.-G. KONODY. Quelques caricaturistes modernes.

Journal of the British Archæological Association. 1898. N° 4. — W.-S. LACH-SZYRMA. Conservation des antiquités.

Lady's Realm. Janvier. — Robert SHERARD. Rosa Bonheur et son œuvre.

Février. — Miss Alice CORKRAN. Clara Montalba et ses sœurs.

Leisure Hour. Février. — S.-G. GREEN. — John Ruskin. — A.-W. BUCKLAND. Les coquillages gravés.

Mars. — H.-A. HEATON. Vieilles serrures et vieilles clefs.

Ludgate. Février. — A. HENRIQUES VALENTINE. La maison de sir Joshua Reynolds à Leicester Square.

Magazine of Art. Janvier. — M.-H. SPIELMANN. M. Mortimer Menpes, peintre de portraits. — R. DE LA SIZERANNE. La photographie est-elle un art ? — Les émaux de Herkomer. — Maria HEPWORTH-DIXON. Un peintre de portraits : John Sargent. — Prince Bojidar KARAGEORGEVITCH. La perversion de l'esprit de l'enfant en matière de goût. — C. WILHELM. Fleurs et caprices, du jardin à la scène. — Maxwell REIKIE. Thomas Mostyn. — Walter SHAW-SPARROW. Sir Thomas Wardle et l'art décoratif dans les tissus imprimés. — Henri FRANTZ. Les statuettes de Théodore Rivière.

Février. — H. SPIELMANN. Edwin-Austin Abbey. — H. SPIELMANN. Le musée de South Kensington. — Fernand KHNOPFF. La photographie est-elle un art? — Hélène ZIMMERN. Ricciardo Meacci. — H. SPIELMANN. Hubert Herkomer, peintre d'émaux. — C.-W. CAREY. Les *Van Tromp* de Turner. — Prince Bojidar KARAGEORGEVITCH. Vassili Verestschagin.

Mars. — H. SPIELMANN. Edwin-Austin Abbey (2e article). — Gleeson WHITE. L'œuvre de Laurence Housman. — A.-L. BALDRY. La photographie est-elle un art? — H.-W. ARMSTEAD. Les moulages anatomiques. — Walter ARMSTRONG. L'exposition de Rembrandt à Amsterdam et à Londres. — Le Sketch-Club de Londres.

Mc Clure's Magazine. Mars. — Cleveland MOFFATT. J.-J. Tissot et ses tableaux de la vie de Jésus-Christ.

Month. Mars. — A. STREETER. Notes sur Rembrandt et l'Ecole hollandaise.

Monthly Packet. Février. — L.-M.-Mc CRAITH. Caractéristiques de l'art celtique.

Musical Times. Décembre 1898. — Le nouvel orgue de la cathédrale de Lincoln.

Mars. — Le centenaire de *la Création* de Haydn. — Don Lorenzo Perosi.

National Review. — Austin DOBSON. St-Martin's Lane : Les artistes sans talent.

New England Magazine. Janvier. — C. THURWANGER. Un grand sculpteur français J.-B. Carpeaux.

New Ireland Review. Janvier. — Arthur-I. STREET. L'œuvre d'Amédée Joullin.

Nineteenth Century. Janvier. — Joseph JACOBS. Souvenirs de Burne-Jones.

Février. — C.-D.-E. FORTNUM. Les majoliques de Faenza.

Palestine Exploration Fund. — Dr F.-J. BLISS. Premier rapport sur les fouilles de Tell Zakarlya.

Pall Mall Magazine. Février. — George SOMES-LAYARD. Les planches et gravures supprimées de Thackeray (2e article).

Mars. — Marie-L. van VORST. Puvis de Chavannes. — George SOMES-LAYARD. Les gravures supprimées de Thackeray (*suite*).

Parent's Review. Mars. — Trois tableaux de Rembrandt.

Pearson's Magazine. Janvier et mars. — Les peintres et leurs tableaux (*suite*).

Quarterly Review. Janvier. — Les vitraux peints et colorés.

Quiver. — Arthur FISH. Les paraboles en marbre.

Reliquary. Avril. — F.-R. COLES. La décoration des quenouilles écossaises. — H. ELRINGTON. L'abbaye de Timoleague. — Marguerite STOKES. Un bas-relief sur une croix à Monasterboïce.

Review of Reviews (Londres). Janvier. — Vassili Verestchagrin.

Royal Magazine. Février et mars. — Roderick GREY. L'art de la photographie.

Strand Magazine. Février. — J.-H. SCHOOLING. Les illustrateurs du *Punch* de 1852 à 1854.

Mars. — J.-H. SCHOOLING. Les illustrateurs du *Punch* de 1855 à 1859.

St-Peter's. Mars. — L.-M. CULLEN. Le livre le plus merveilleux du monde et son illustration.

Studio. Janvier. — Gabriel MOUREY. Charles Cottet. — Edw.-F. STRANGE. Les écrans en tissu peint de Suffolk. — Mme Arthur BELL. Un peintre américain : l'abbé H. Thayer. — La décoration du Musée des Beaux-Arts à Neuchâtel. — H.-W. SINGER. La lithographie moderne en Allemagne : Greiner et les artistes de Dresde.

Février. — Wilfrid Ball, graveur et aquarelliste. — Esther WOOD et G. MORRIS. L'architecture de Passmore Edwards, architecte des bibliothèques. — Les dessins de Steinlen. — Gabriel MOUREY. Les œuvres récentes d'Alexandre Charpentier. — M. SCHŒLERMANN. Les Beaux-Arts et leurs applications à Vienne. — Joseph PENNELL. La vérité sur la lithographie.

Mars. — Gabriel MOUREY. L'œuvre de Gaston La Touche. — G.-H. LÉONARD. Une grille de palais. — La maison au XIXe siècle. — L'album de William Thomson. — H. BAILLIE SCOTT. Décoration et ameublement du nouveau palais de Darmstad. — A.-L. BALDRY. W. Gascombe John. — W. REYNOLD STEPHEN. Le projet de loi sur la propriété artistique en Angleterre.

Temple Magazine. Mars. — Franck FORBES. L'œuvre de John Proctor.

BELGIQUE

Musée Belge. 1898. N° 4. — J.-P. WALTZING. Les collèges funéraires chez les Romains.

BOHÊME

Ceske Museum Filologicke. 1898. N° 6. — J. VISOKY. Dodone et ses antiquités.

ESPAGNE

Boletin de la real Academia de la Historia. — Le marquis de MONSALUD. Nouvelle inscription romaine de Alcala de Henarès.

Revista contemporanea. 15 février. — Carlos Cambronero. La bibliothèque municipale de Madrid.

15 mars. — Mesonero Romanos. L'Art dans les églises de Madrid.

GRÈCE

Διέθνης Ἐφημερὶς τῆς νομισματικῆς ἀρχαιολογίας (Journal international d'archéologie numismatique). 4e trimestre. — E. Babelon. Sur la numismatique et la chronologie des dynasties de la Characène. — E.-D.-J. Dutiil. La statue de Bérénice du musée gréco-romain d'Alexandrie.

HONGRIE

Erdelyi Museum. 1898. N° 8. — G. Finaly. Deux inscriptions romaines de Kolozvar.

Hunyadmegei torteneti es regeszeti tarsulat Evkonyve. — G. Teglas. Le trésor du roi Dace Decebal. — B. Teglas. Les deux pavages en mosaïque de Varhely.

ITALIE

Archivio della societa romana di storia patria. 1898. 3 et 4. — V. Federici. Mario Cartaro, graveur de Viterbe au XVIe siècle.

Arte. 1898. 10-12. — E. Manceri. Colonnes torses dites du temple de Salomon. — Le torse de l'Apollon du Belvédère reproduit au XVIe siècle (article de A. Venturi).

Atene e Roma. Janvier-février. — J. Pellegrin. Découverte d'une ancienne cité romaine en Etrurie.

Atti dell Accademia vergiliana di Mantova. — Le portrait de Virgile à Adrumetum.

Bessarione. Nos 27, 28. — De Feis. Le monument de Paneas et les portraits de Véronique et de l'Hémorrhoïsse. — A. Palmiers. La Chalcédoine antique et moderne.

Bulletino di archeologia e storia dalmatica. 1898. Décembre. — Les gemmes du musée de Spalato. — Les urnes cinéraires.

N° 99. Janvier-Février. — La topographie suburbaine de l'antique Salonique.

Notizie degli Scavi. Octobre-Novembre. — A. d'Andrade. Vases peints sur une sépulture préromaine de la nécropole de Gênes antique. — Découvertes faites à Rome en 1896-1897, et dans les différentes régions de l'Italie. — Nécropoles sicules retrouvées dans le domaine de Grammichele en Sicile et découverte de l'emplacement de l'antique cité d'Ekesla. — Découvertes faites à Pompéi au cours de novembre 1898.

Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. 1898. Nos 7-11. — Lanciani. Découverte du torse de l'Apollon du Belvédère dans la Casa Ciampolini en 1513.

Rivista di storia antica. 1898. N° 4. — C.-V. Jan. Les fouilles de Delphes.

1899. Nos 1-2. — S. Rossi. Reconstitution d'un *κισσύβιον*.

Rivista storica Calabrese. N° 9. — P. Notopoli. L'antique Délie (dans le voisinage de Locres).

Studi e materiali di archeologia e numismatica (Florence). 1899. N° 1. — L.-A. Milani. Les bronzes de l'antre idéocrétois, premier monument de l'art religieux et de l'art hellénique. — L.-A. Milani. Note exégétique sur la stèle d'Amrit et le relief de Jasilkara; document de la théogonie héthéenne. — G. Patroni. Deux amphores antiques du musée national de Naples. — L.-A. Milani. Sphinge et satire dans un cratère de la collection Vagnonville. — L.-A. Milani. Ino-Leuccothea, image de l'eau et de l'air.

PAYS-BAS

Elzeviers Geillustreed Maandschrift. Janvier. — Ian F. Hulk. Le sculpteur Bart van Hove et son œuvre.

Février. — Pol de Mont. Alb. Baertsoen.

Mars. — J. Gram. Cornélis Springer.

PAYS SCANDINAVES

Ord och Bild. N° 1. — Carl. J. Laurin. — Les artistes comiques et les journaux comiques.

Le Gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

TABLES

TEXTE

N° 22

(Janvier 1899.)

N° 23

(Février 1899.)

N° 24

(Mars 1899.)

N° 25

(Avril 1899.)

N° 26

(Mai 1899.)

N° 27

(Juin 1899.)

GRAVURES HORS TEXTE

N° 22

(Janvier 1899.)

N° 23

(Février 1899.)

N° 24

(Mars 1899.)

N° 25

(Avril 1899.)

N° 26

(Mai 1899.)

N° 27

(Juin 1899.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 22

(Janvier 1899.)

N° 23

(Février 1899.)

N° 24

(Mars 1899.)

N° 25

(Avril 1899.)

N° 26

(Mai 1899.

No 27

(Juin 1899.)

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Paraissant le 10 de chaque mois

COMITÉ DE PATRONAGE DE LA FONDATION

MM.

PRINCE D'**ARENBERG,** de l'Académie des Beaux-Arts.

AYNARD, Député.

BERTHELOT, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.

GASTON **BOISSIER,** Secrétaire perpétuel de l'Académie française.

P. CASIMIR-PÉRIER, Sénateur.

MM.

COMTE **H. DELABORDE,** de l'Académie des Beaux-Arts.

DELAUNAY-BELLEVILLE, Président de la Chambre de Commerce de Paris.

DERVILLÉ, ancien Président du Tribunal de Commerce de la Seine.

COMTE DE **FRANQUEVILLE,** de l'Académie des Sciences morales et politiques.

MM.

GRÉARD, de l'Académie française, Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

LABEYRIE, Gouverneur du Crédit foncier.

ALFRED **PICARD,** Commissaire général de l'Exposition universelle de 1900.

ALFRED **SOMMIER.**

MARQUIS DE **VOGUÉ,** de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, ancien Ambassadeur.

Directeur : JULES COMTE

PRIX DE L'ABONNEMENT

Édition ordinaire

Paris.	Un an, **60** francs.	— Six mois, **32** francs.	— Trois mois, **17** francs.
Départements. . .	Un an, **65** francs.	— Six mois, **34** francs.	— Trois mois, **18** francs.
Union postale. . .	Un an, **72** francs.	— Six mois, **38** francs.	— Trois mois, **20** francs.

Un numéro vendu isolément. **7** *fr.* **50**

Edition des Amateurs

Paris.	Un an, **120** francs	*Pour cette édition, il n'est accepté que des abonnements d'un an, datant du 1er janvier.*
Départements. . .	Un an, **125** francs	
Union postale. . .	Un an, **135** francs	

Paraît depuis le 7 Janvier 1899

LE BULLETIN DE L'ART

Ancien et Moderne

SUPPLÉMENT HEBDOMADAIRE DE LA « REVUE »

Le ***BULLETIN*** est destiné à tenir nos lecteurs au courant des découvertes, des expositions, du mouvement des musées, des ventes publiques, des nouveautés musicales, des applications photographiques; en un mot, de tout ce qui, de près ou de loin, se rapporte à l'art et à la curiosité.

Il est adressé ***gratuitement*** à tous les abonnés de la ***Revue***.

Un Numéro : **50** centimes

ABONNEMENT ANNUEL : FRANCE, 12 francs. — ÉTRANGER, 15 francs

Les abonnements sont reçus aux **bureaux de la REVUE et du BULLETIN, 28, rue du Mont-Thabor.** *L'Administration se charge d'en faire recouvrer le montant aux adresses qui lui seront indiquées; les chèques, mandats-poste, bons de poste ou autres valeurs devront être mis au nom de M. l'Administrateur.*

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



